

Житомирський державний університет імені Івана Франка
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ДМИТРИЄВА ІВАННА ВОЛОДИМИРІВНА

УДК 821.111:82-2

ДИСЕРТАЦІЯ

**ТЕОРЕТИЧНІ КОНЦЕПТИ І РЕАЛІЇ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ: НАПРЯМ,
ЖАНР, АВТОР (НА МАТЕРІАЛІ АНГЛОМОВНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ДРУГОЇ
ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ)**

10.01.06 - теорія літератури
гуманітарні науки

Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ / Дмитрієва І.В.

Науковий керівник — Чирков Олександр Семенович, доктор філологічних наук,
професор

Житомир — 2017

АНОТАЦІЯ

Дмитрієва І. В. Теоретичні концепти і реалії художньої практики: напрям, жанр, автор (на матеріалі англomовної драматургії другої половини ХХ століття). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.01.06 «Теорія літератури». – Житомирський державний університет імені Івана Франка. – Житомир, 2017.

У дисертації здійснене комплексне дослідження системи взаємозв'язків трьох основних категорій літератури – літературно-художнього напрямку, літературного жанру та автора літературного твору. Літературознавчий аналіз провідних характеристик літературних напрямів та авторських жанрових систем проведено на матеріалі англomовної драматургії другої половини ХХ століття. Окреслено теоретико-методологічні основи наукової розвідки, виявлено ознаки основних літературних напрямів у діяхронічному контексті. Установлено, що у визначенні поняття літературного напрямку існує певна термінологічна неузгодженість, а погляди на категорію автора літературного твору знаходяться у цілковитій залежності від ситуації смерті та воскресіння автора в контексті постмодерної парадигми. Автора як творця літературного твору після атаки конфронтаційних теорій смерті автора та принципів рецептивної естетики реабілітовано і теоретично закріплено його творчу ініціативу. Такі тенденції маніфестують себе у взаємодії автора з основними категоріями літератури – літературно-художнім напрямом та жанром літературного твору.

Аналіз вітчизняного теоретико-літературного дискурсу засвідчує короткий огляд дефініції терміну літературного напрямку, водночас зарубіжні дослідники зупиняються на теоретичному визначенні спорадично, висвітлюючи його фрагментарно, почасти поєднуючи під егідою літературного напрямку спільності, які у традиційному розумінні належать до таких періодизаційних схем: школа, течія, епоха. Поняттям літературного методу, який поставав визначником літературного

напрямку, зарубіжні літературознавчі розвідки згадують лише у контексті до поняття соціалістичного реалізму. З таких позицій було визначено, що поняття літературного методу не отримало визнання ні в західній, ні в сучасній українській літературознавчій критиці.

Встановлено, що періодизаційний апарат літературознавства існує з метою впорядкувати та схематизувати велику кількість явищ, тому в межах подібних конструктів існують дискусійні моменти та неузгодження. Також визначено, що поняття літературного напрямку як домінантний елемент певного історичного періоду також може проявляти свої принципи у творчості авторів, яких традиційно розглядають у межах інших періодизацій. З таких позицій здійснено аналіз драматичних творів Семюеля Беккета та Гарольда Пінтера, у яких гармонійно поєднані елементи модерністичного та постмодерного напрямів. Творчість знаного майстра театру абсурду Едварда Олбі також тяжіє до реалістичних принципів, Джон Арден – прихильник реалізму та епічного театру представляє свою творчість у межах абсурдистських технік. Багатогранний доробок британської авторки Керіл Черчіл поряд з характерним для неї постмодерним стилем також тяжіє до відтворення принципів магічного реалізму та провокаційного британського «театру вам-в-обличчя».

Охарактеризовано шляхи визначення, провідні характеристики поняття літературного жанру. Встановлено, що термін «жанр» може вживатися у різних значеннях, що призводить до певної термінологічної неузгодженості. Попри це, подібний термінологічний релятивізм лише інтенсифікує тенденцію синтезу жанрово-родових форм епосу, лірики та драми. Визначено, що ключовий вплив на формування канону моделі жанру належить автору літературного твору. Авторська самосвідомість та творчий вияв розповсюджується на сферу літературного жанру. Зазначено, що попри погляди теоретиків літератури, які схилиються до концепцій, що визначають кожен літературний текст окремою авторською жанровою формою, канонічна модель жанру зберігає частково гармонію та усталеність. Вплив з боку авторських жанрових визначень на теоретичну модель жанру здійснюється з огляду

на схему О. Копистянської, у якій теоретична модель жанру є стійкою структурою, водночас авторські жанри поступово модифікують традиційний вигляд жанру.

Встановлено, що категорія жанру є динамічним і рухливим поняттям, а не монолітною і застиглою схемою. Побутування жанру завжди знаходиться під впливом авторських нововведень, які розхитують усталену структуру традиційного вигляду жанру, таким чином поступово змінюючи його вигляд. Такий процес посилюється у контексті постмодерної дискурсивності, плюральності та багатозначності істин. Сучасна драма все більше тяжіє до творення авторських експериментів з жанрами, які постають різного роду міждродовим, міжжанровим та позалітературним синтезом, що здійснюється через переміщення, комбінування та інверсію.

У межах подібних розмірковувань відібрано та проаналізовано зразки п'єс британських драматургів з позицій авторських експериментів з жанром. Показовими у залученні в драматичну канву позалітературних елементів постають п'єси Едварда Олбі та Сари Кейн, які гармонійно поєднали літературний текст з елементами стендапу та технікою колажу відповідно. Подібний синтез спонукає розглядати жанрову специфіку в контексті утворення жанрових експериментів. Елементи антиєвангелія стають знаковими у творчості Пітера Шеффера, Тадеуша Слободзянека та Олега Гончарова.

Такі експерименти з жанром та залученням принципів магічного реалізму характерні для творчості Керіл Черчіл. Визначено, що поряд з поєднанням фантастичного та реального письменниця використовує техніку палімпсесту на тематичному, лінгвістичному та навіть фонетичному рівнях, створюючи авторський експеримент з жанром – п'єсу-палімпсест.

Проаналізовано зразки п'єс англомовних авторів Пітера Шеффера та Юджина О'Ніла у контексті міждродових контамінацій. Встановлено на прикладі п'єс англомовних авторів, що письменники, окрім міжжанрових експериментів, і нині вдаються до поєднання у драматичних творах принципів епічного та ліричного родів літератури. Гармонійний сплав епіки і лірики у драматичних текстах

переконає у тенденційності процесів синтезу та поєднання у межах трьох родів літератури.

У контексті утворення авторських жанрових форм показовим стає доробок визнаного майстра театру абсурду Семюеля Беккета, який у своїй творчості проявив унікальні прийоми дифузії жанрів. Еволюція розвитку творчого стилю драматурга засвідчує поступову траєкторію переходу від традиційного розуміння драми до відмови мислити у межах загальноприйнятих традиційних поглядів на драматичний текст. Тотальна редукція у творчості письменника спроектовує його творчий порух до взаємодії не просто в межах різних жанрів, однак – інших видів мистецтва або ж не пов'язаних з мистецтвом сфер діяльності людини. Пильна увага до геометричних фігур та математичної логіки приводить до поєднання драматичного мистецтва з елементами математичної естетики, встановлюючи новий авторський жанр. Водночас відмова від використання мови і тяжіння до мовчання залучають в жанрову канву елементи пантоміми та танцю. Фактично творчість драматурга переходить з площини мовної на фундамент синтезу драми, мистецтва та позамистецьких сфер.

Такий масив різномірних елементів у творчому доробку автора спонукає до аналізу подібних творів на рівні ширших узагальнень. Саме драматикули постають індикатором мінімалізму та тотальної редукції у творчості ірландського письменника. Кульмінацією експериментів драматурга постає драматикул – гармонійне поєднання у творчості письменника двох начал – музики та образотворчого мистецтва. За принципом мінораторності ці дві мистецькі сфери виводяться на перше місце у ході розвитку дії в п'єсі, таким чином залишаючи другорядне місце мові. Встановлено, що в ході розвитку свого творчого стилю драматург вивів свою творчість за межі драматичного мистецтва, таким чином давши хід розвитку мінораторного мистецтва драматикулу.

Ключові слова: літературно-художній напрям, автор літературного твору, літературний жанр, літературний метод, постмодернізм, авторський жанр.

ABSTRACT

Dmytriieva I. V. Theoretical concepts and realities of artistic creation: movement, genre, author (on the basis of English language drama of the second half of the XX century) – As manuscript.

The dissertation for a candidate degree in philology on specialty 10.01.06 - The theory of literature – Zhytomyr Ivan Franko State University. – Zhytomyr, 2017.

In the dissertation, the network of three focal literature categories – literary movement, literary genre and the author of a literary writing is thoroughly investigated. Literary analysis of distinctive features of literary trends and authorial genre systems was delivered on the basis of the English drama of the second half of the twentieth century. Academic feedback upon literary movement concept and the author concept is analyzed in the theoretical and literary discourse. The etymology of a literary method concept and distinctive features of literary genre are specified and defined. Certain terminological inconsistency is observed in the definition of a literary movement concept. Views upon an author of a literary writing are utterly governed by ideas of the death and resurrection of an author.

The author (creator of a literary writing) is rehabilitated after after being attacked by confrontational theories of the death of the author and the principles of receptive aesthetics, thus consolidates his creative initiative. This influence manifests itself in the interaction of the author with the main literature categories:- literary movement and genre.

Ukrainian theoretical and literary discourse provides a brief overview on a definition of a literary movement, foreign scholars reflect on its theoretical being sporadically, highlighting it fragmentarily. The matter is associated with a literary method notion that used to be a determinant of a literary movement. Foreign literary review mention it only in relation to the concept of socialistic realism.

Reflections mentioned above determine that literary method notion was not recognized neither in the western nor in contemporary Ukrainian literary criticism. It is established that genre category is a dynamic and mobile concept, rather than a monolithic

and frozen scheme. Genre concept is always under the influence of authorial innovations, which shake the established framework of a traditional genre, thus gradually changing its form. A process like this is being intensified within the framework of postmodern discourse of plurality, and multiplicity of truths. Modern drama is becoming fulfilled with author experiments with genres that represent a variety of literary and non-literary synthesis.

From a new point of view, such characteristics of literary trends as dynamism and beyond historicism are considered. The genre system of English drama, the theoretical foundations of its ways of formation are analyzed: New authorial genre definitions (stand-up-play, collage-play, palimpsest-play) are investigated. A new view on the plays of Samuel Beckett as a qualitatively new artistic variety was projected – minority art (dramaticule).

His dramatic work is known for its unique techniques that result in genre diffusions. The evolution of the playwright's creative style attests to the gradual trajectory of the transition from traditional understanding of drama to the refusal to think within the limits of generally accepted traditional framework of dramatic writing. Total reduction projects his creative progress to the interaction not only within the limits of different genres, but – other types of art or the spheres of human activity not related to art. Acute attention to geometric figures and mathematical logic leads to combination of dramatic art with elements of mathematical aesthetics resulting in a new authorial genre. Therewith the refusal to use language and total silence attracts elements of pantomime and dance into the genre form. Playwright's creative work moves from the linguistic foundation to the synthesis of drama, arts and non-artistic spheres. An amount of heterogeneous elements like this induces the analysis of such works at the level of broader generalizations. S. Beckett's dramaticules become an indicator of minimalism and total reduction. The culmination of the dramatist's experiments is a chorded combination of two beginnings – music and fine arts. Under the principle of minority, these two artistic spheres are ranked first in the development of the action in the play, thus leaving the secondary place to the language. It is established that while developing and broadening his creative style the playwright deduced his work beyond the boundaries of dramatic art.

It is outlined that classifying literature theory apparatus exists in order to streamline and schematize large number of literary events, because within these constructs there are inconsistencies and controversial points. Along with this it is determined that the notion of literary movement, being the dominant element of a certain historical period, can also exhibit its principles in the work of authors, which are traditionally considered within other periodization frameworks. Upon above mentioned foundations dramatic works by Samuel Beckett and Harold Pinter are considered in terms of elements of modernist and postmodern trends that are harmoniously combined. Dramatic writings by renowned master of the theater of the absurd Edward Albee also tends to realistic principles, John Arden is a well-known supporter of realism and epic theater also tends in his literary writings to reveal absurdist techniques. Versatile dramatic writings of the British author, Caryl Churchill, along with characteristics of postmodern style tend to reproduce the principles of magical realism and "in-yer-face" theater.

The ways of definition, leading characteristics of the concept of the literary genre are characterized in the research. It is established that a term "genre" can be used in at least three different meanings, which leads to some certain terminological inconsistency. Despite that fact its terminological relativity only intensifies the tendency of synthesis of the epic, lyrics and drama.

It is determined that an author of a literary writing makes a key influence on the formation of the canon of the genre model. Author's self-awareness and creative expression extends to the sphere of the literary genre. It is noted that, despite the views of the theorists of literature, who are inclined to the concepts that profess each literary text in a separate author's genre form, the canonical model of the genre maintains its partial harmony and solidity. Influence of authorial genre definitions upon the theoretical model of the genre is based on the scheme in which the theoretical model of the genre represents a stable structure while author's genres gradually modify traditional genre.

Within the limits of such considerations samples of Beckett's plays from the standpoint of author's experiments with the genre are selected and analyzed. Indicative in attracting into the dramatic line of non-literary elements is the creative work of Edward Allbe and Sarah Kane that harmoniously combine literary text with elements of stand-up

and collage techniques. Such a synthesis provokes to consider the genre specific in the context of genre experiments. Elements of the anti-Gospel become significant in the works of Peter Scheffer, Tadeush Slobodzianek and Oleg Goncharov.

Similar experiments with the genre and the involvement of the principles of magical realism is a key characteristic of creativity of Keril Churchill. It is determined that along with the combination of a fantastic and real she employs the palimpsset technique on the thematic, linguistic and even phonetic levels, creating an author's experiment with the genre - play-palimpsest.

Key words: literary movement, author of a literary writing, literary genre, literary method, postmodernism, authorial genre, minority art, dramaticule.

Праці, у яких опубліковано основні наукові результати дисертації:

1. Дмитрієва І. В. П'єса-математична модель та її особливості (на матеріалі п'єси Семюеля Беккета «Квадрат») / І. В. Дмитрієва // Науковий вісник Миколаївського університету імені В. О. Сухомлинського. — 2016. — №1 (17). — 328 с.
2. Дмитрієва І. В. «Театр-вам-в-обличчя». Основні принципи (на матеріалі драматургічних творів Керіл Черчіл) / І. В. Дмитрієва // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. — 2016. — № 4 (82). — 90 с.
3. Дмитрієва І. В. Хронотоп в п'єсі Керіл Черчіл «Бажання серця» як засіб втілення концепцій театру загрози Гарольда Пінтера / І. В. Дмитрієва // Наукові записки. — 2016. — № 148. — 356 с.
4. Дмитрієва І. В. П'єса-колаж та її особливості (на матеріалі п'єси Сари Кейн «Психоз 4.48») / І. В. Дмитрієва // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. — 2016. — № 1 (20). — 152 с.
5. Дмитрієва І. В. П'єса-пантоміма та її особливості (на матеріалі п'єс Семюеля Беккета «Дія без слів І», «Дія без слів II») / І. В. Дмитрієва // Актуальні проблеми романо-германської філології та прикладної лінгвістики: науковий журнал. — 2016. — 164 с.
6. Дмитрієва І. В. Нове прочитання авторських принципів творення літературних текстів в опозиції з категорією літературного напрямку / І. В. Дмитрієва // Актуальні

проблеми романо-германської філології та прикладної лінгвістики: науковий журнал. — 2015. — № 26 (2). — 200 с.

Праці, які засвідчують апробацію результатів дисертації:

- 1.Дмитрієва І. В. Теорія художніх методів в контексті вітчизняного та зарубіжного літературних дискурсів/ І. В. Дмитрієва // Актуальні проблеми літературознавчої термінології: Науковий збірник / [Відп. ред. Є. М. Васильєв]. — Рівне : О. Зень, 2015. — 202 с.
- 2.Дмитрієва І. В. Хронотоп в п'єсі Керіл Черчіл «Бажання серця» як засіб втілення концепцій театру загрози Гарольда Пінтера / І. В. Дмитрієва // Художні модуси хронотопу в культурно-мистецькому дискурсі : збірник матеріалів міжнародної наукової конференції (26–27 травня 2016 р.) / [ред.-упоряд. Н. Ю. Акулова] — Мелітополь : Вид-во МДПУ ім. Богдана Хмельницького, 2016 — 251 с.
- 3.Дмитрієва І. В. Генеза розвитку авторської свідомості в теоретико-літературному дискурсі / І. В. Дмитрієва // Філологічні науки : сучасні тенденції та фактори розвитку : Міжнародна конференція, м. Одеса, 30–31 січня 2015 року. — Одеса : Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень», 2014. — 140 с..
- 4.Дмитрієва І. В. Ліризація драми як прояв міжродової дифузії (на матеріалі п'єси Юджина О'Ніла «Спрага») / І. В. Дмитрієва // Сучасний стан і перспективи філологічних досліджень та проблеми перекладу : тези доповідей Всеукраїнської наукової конференції пам'яті доктора філологічних наук, професора Д. І. Квеселевича (12 травня 2017 р.). — Житомир : Вид-во ЖДУ ім. Івана Франка, 2017 — 58 с.

Праці, які додатково відображають наукові результати дисертації

- 1.Дмитрієва І. В. Форми вираження авторської присутності в англійській драматургії другої половини ХХ століття / І. В. Дмитрієва // Науковий журнал. Молодий Вчений. — Випуск 1 (16) — У 2 ч. — Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2015. — 215 с.
- 2.Dmytriieva I. The author and his creative personality / I. Dmytriieva // Ежемесячный международный научный журнал «European multi scientific science journal». — Випуск 4 (июнь). — Budapest, 2016. — 57 с.

ЗМІСТ

1. Вступ.....	13
Розділ 1. Проблема літературних періодизацій в теоретико-літературному дискурсі.....	18
1.1. Літературний напрям. Особливості функціонування визначення.....	18
1.2. Літературний метод. Особливості функціонування визначення	29
1.3. Втілення всевладдя творчої особистості автора у контексті літературних напрямів	43
1.3.1. Британські драматурги між реалізмом, модернізмом та постмодернізмом (на матеріалі п'єс Семюеля Беккета, Гарольда Пінтера та Джона Ардена).....	36
1.3.2. «Театр-вам-в-обличчя». Основні принципи (на матеріалі драматургічних творів Керіл Черчил).....	63
1.3.3. Едвард Олбі – театр абсурду чи реалізм? На зламі літературних напрямів. (на матеріалі п'єси «Смерть Бессі Сміт»).....	73
Висновки 1 розділу.....	78
Розділ 2. Роль творчої особистості у жанротворенні сучасної драматургії.....	80
2.1. Авторський жанр як основний конструкт формування канону жанру.....	80
2.2. Особистість автора в теоретико-літературному дискурсі.....	101
2.3. Особливості образу «Розп'ятого Христа» (на матеріалі п'єси П. Шеффера «Еквус» у порівнянні з п'єсами О. Гончарова «Сім кроків до Голгофи» та Т. Слободзянека «Пророк Ілля»).....	110
2.4. Жанрові елементи стенд-апу в творчості Едварда Олбі (на матеріалі п'єси «Чоловік, що мав три руки»).....	123
2.5.. П'єса-колаж та її особливості (на матеріалі п'єси Сари Кейн «Психоз 4.48»).....	129
Висновки 2 розділу	139

Розділ 3. Жанрово-родова дифузія сучасної драми.....	141
3.1. П'єса-пантоміма та її особливості (на матеріалі п'єс Семюеля Беккета «Дія без слів I», «Дія без слів II»).....	141
3.2. П'єса-математична модель та її особливості (на матеріалі п'єси Семюеля Беккета «Квадрат»).....	147
3.3. Імплементация ідей магичного реалізму та жанрові коди п'єси-палімпсесту в творчості Керіл Черчил (на матеріалі п'єси «Скрайкер»).....	153
3.4. Тенденції епічності та ліризація драми як прояв міжродової дифузії у сучасній британській драматургії (на матеріалі п'єси Пітера Шеффера «Королівське полювання на Сонце» та п'єси Юджина О'Ніла «Спрага»).....	166
3.5. Драматикул – жанровий експеримент або новий варіант мінораторного мистецтва Семюеля Беккета.....	176
Висновки до 3 розділу.....	192
Загальні висновки	194
Список використаних джерел.....	199
Додатки.....	213

ВСТУП

Літературно-художній напрям, літературний жанр та автор літературного твору є основними складовими літературного процесу. Модифікації, синтез та взаємовплив цих складових постають частиною сучасного мистецтва. Традиційно літературознавці створюють різноманітні класифікаційні схеми від літературних епох чи систем до невеликих шкіл та течій. Серед масиву класифікаційних термінів літературний напрям займає чільне місце і розглядається як означник певного способу авторського мислення, світогляду та стилю. У літературознавчих розвідках існування напрямку як сталої літературної категорії, що зумовлена історичними та соціальними чинниками, стає об'єктом критики. Особистість автора, яка у багатьох літературознавчих працях дискримінується, попри домінування постмодерністської деконструкції та теорії смерті автора, все ж реабілітується, проголошується творча влада автора. Проте, у теоретико-літературознавчих дослідженнях, присвячених проблемам періодизації літературного процесу, взаємозв'язок творчої особистості автора як означника певного напрямку залишається поза увагою дослідників. Також у вітчизняній літературознавчій науці залишаються недостатньо дослідженими особливості функціонування літературного напрямку як динамічного явища, яке не лише підпорядковане соціально-історичним передумовам, але є проявом творчої особистості автора.

Зокрема, на особливу увагу заслуговують творчі експерименти у царині драматургії, які проявились у вигляді жанрових пошуків. Друга половина XX століття характеризується новаторськими пошуками й експериментами англomовних драматургів, які можуть бути зараховані до різноманітних літературних напрямів. Відповідне новаторство виявляє себе в міждродових та між/позажанрових дифузіїх, що підносять п'єси письменників на рівень нових жанрових експериментів і нового бачення мистецтва. У кожній національній літературі помітними стають літературні процеси, які відбуваються у літературі світовій. Носієм і визначником національної ідентичності постає автор, який продукує нові жанри, що існують не лише у

світовий, але й у національній літературній традиції. Окрім того, творчий досвід англомовних драматургів нині мало, а той зовсім недосліджений. Вивчення специфіки функціонування літературного напрямку й особливостей жанрових експериментів на матеріалі англомовної драматургії другої половини XX століття дозволяє вдатися до широких узагальнень і досягти ґрунтовних теоретико-літературних висновків, що й обумовлює **актуальність дослідження**.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Проблематика дисертації пов'язана з науковою темою кафедри германської філології та зарубіжної літератури Житомирського державного університету імені Івана Франка.

Тема дисертаційного дослідження затверджена (протокол № 6 від 24. 01. 2014) та уточнена (протокол № 12 від 28. 04. 2017) вченою радою Житомирського державного університету імені Івана Франка.

Предмет дослідження – автор драматичного твору як творча особистість у процесах жанротворення сучасної драматургії.

Об'єкт дослідження – англомовна драматургія другої половини XX століття (п'єси Д. Ардена., С. Беккета, С. Кейн, Е. Олбі, Ю. О'Ніла, Г. Пінтера, К. Черчил, П. Шеффера). Для більш ґрунтовного аналізу досліджуваних явищ було також узято до розгляду творчий доробок О. Гончарова та Т. Слободзянека.

Метою дисертаційного дослідження є аналіз функціонування категорій: літературно-художній напрям, автор та жанр на матеріалі англомовної драматургії другої половини XX століття. Мета дослідження передбачає виконання таких **завдань**:

- проаналізувати особливості визначення та функціонування поняття літературного напрямку в українському та зарубіжному теоретико-літературних дискурсах;
- проаналізувати особливості визначення та функціонування поняття літературного методу в українському та зарубіжному теоретико-літературних дискурсах;
- критично осмислити сучасні теорії автора літературного твору;

- висвітлити особливості реалізації принципів різних літературних напрямів на матеріалі запропонованих драматичних текстів;
- дослідити особливості міжродових та міжжанрових експериментів і з'ясувати роль автора у процесах модифікації традиційних жанрів та виникнення нових жанрів;
- розкрити специфіку явища драматикул («dramaticule») та довести його принципову винятковість як унікального виду мистецтва на тлі інших жанрових експериментів в англомовній драматургії другої половини XX століття.

Теоретико-методологічна основа дослідження. Для виконання основних завдань дисертації використана комплексна методологія дослідження. Зокрема, використано методи опису (при розгляді особливостей сюжетно-змістових форм сучасної англомовної драматургії); типологічний метод (при визначенні понять: літературний напрям, жанр та автор літературного твору); герменевтичний (при інтерпретації понять авторський жанр та літературний напрям на основі теоретико-методологічних досліджень і рефлексії досліджуваних авторів).

Структурно-семіотичний метод застосовано при аналізі явища драматикул, порівняльно-історичний при дослідженні образу, що стає жанротворчим чинником у творчості британських, українських та польських драматургів.

Принципу дисциплінарної об'єктивності дотримано шляхом використання теоретико-літературознавчих праць, які відображають різні погляди на термінологію сучасної драматургії.

Теоретичну основу дослідження для визначення критеріїв функціонування літературного методу та літературного напрямку складають праці зарубіжних авторів – Е. Бентлі, М. Есліна, В. Вельша, С. Колріджа, Д. Перкінса, також вітчизняних – П. Білоуса, І. Волкова, М. Зубрицької, І. Ільїна, Л. Крупчанова, Д. Лихачова, Г. Поспелова, О. Федотова, В. Халізева. Праці Т. Бовсунівської, Є. Васильєва, Н. Копистянської, Н. Лейдермана, Ж. -М. Шеффера стали теоретичним підґрунтям для аналізу концепції авторського жанру. Потрактування основних теорій автора розглянуті у роботі з опорою на праці Р. Барта, А. Компаньона, Б. Кормана, М. Фуко, О. Чиркова. Основні риси явища драматикул («dramaticule»)

розглядаються з урахуванням набутків Д. Дегана, Ж. Делеза, П. Гонтарські, Г. - Т. Лемана, В. Мерцієр. Окрім того теоретичну основу дослідження складають праці О. Бондаревої, О. Галича, Д. Затонського, Н. Малютіної, Д. Наливайка, Н. Тамарченка.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в уточненні змістового наповнення категорії літературного напрямку, розробці системи авторських жанрів та визначенні своєрідності функціонування принципів літературних напрямів на матеріалі англomовної драматургії другої половини ХХ століття. Уперше особливу увагу приділено специфіці функціонування явища драматикул («dramaticule») як новаторського виду мистецтва.

Науково-практична цінність одержаних результатів. Матеріали дисертації можуть бути використані при подальших історико- та теоретико-літературних дослідженнях, а також при укладанні навчальних посібників з теорії літератури, при читанні відповідних лекційних курсів, проведенні семінарських занять і спецкурсів з історії та теорії літератури, теорії драми й театру.

Результати дисертації відображені в 11 публікаціях (із них – 6 у фахових виданнях, затверджених ВАК України).

Основні положення дослідження були викладені у доповідях під час участі у 9 наукових конференціях, серед яких 5 міжнародних: 1. Міжнародна науково-практична конференція «Філологічні науки: сучасні тенденції та фактори розвитку» (м. Одеса, 30–31 січня 2015 р.); 2. Міжнародна наукова конференція «Художні модуси хронотопу в культурно-мистецькому дискурсі» (м. Мелітополь, 26–27 травня 2016 р.); 3. Міжнародна наукова конференція «Біблія в польській та українській літературі ХХ–ХХІ ст.»; (м. Краків, Польща, 21 квітня 2016 р.) 4. Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми літературознавчої термінології» (м. Рівне, 28–29 квітня 2017 р.); 5. Міжнародна науково-практична конференція «Джозеф Конрад: час, простір, пам'ять» (м. Бердичів, 28–29 вересня 2017 р.) та 4 всеукраїнських: 1. Всеукраїнська наукова конференція з міжнародною участю «Брехт поза канонами» (м. Житомир, 20–21 листопада 2014 р.); 2. Всеукраїнська науково-практична конференція

«Актуальні проблеми літературознавчої термінології» (м. Рівне, 15–16 жовтня 2015 р.); 3. Всеукраїнська наукова конференція «Література в контексті культури» (м. Дніпропетровськ, 23–24 квітня 2015 р.); 4. Всеукраїнська наукова конференція пам'яті доктора філологічних наук професора Д. І. Квеселевича «Сучасний стан і перспективи лінгвістичних досліджень та проблеми перекладу» (м. Житомир, 12 травня 2017 р.).

Структура роботи визначена почерговим виконанням поставлених завдань. Загальний обсяг роботи – 217 сторінок, з них 198 сторінок основного тексту. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку джерел та використаної літератури (який містить 180 позицій) і додатків (5 сторінок).

РОЗДІЛ 1

ПРОБЛЕМА ЛІТЕРАТУРНИХ ПЕРІОДИЗАЦІЙ У ТЕОРЕТИКО-ЛІТЕРАТУРНОМУ ДИСКУРСІ

1.1. Літературний напрям. Особливості функціонування визначення.

Поняття літературного напрямку є одним з основних чинників теорії літератури. Цей термін зазнав настільки різнобічних потрактувань, що надати йому чіткого, загальноприйнятого визначення доволі непросто, оскільки ця проблема в літературознавстві є достатньо дискусійною. Зазвичай при дослідженні такого явища дають визначення конкретного літературного напрямку, описують його виникнення, формування, основні ознаки, жанрову ієрархію та представників. Таким чином не беруть до уваги визначення літературного напрямку як узагальнювальної, чисто теоретичної категорії, без конкретних рис історичного та практичного характеру. Ф. Седвік, звертаючись до цієї проблеми, метафорично відзначить, що «для того, щоб оцінити смак вина, не обов'язково читати та розуміти напис на етикетці» (*пер. автора*) [175, с. 466], порівнюючи сутність конкретного наповнення літературного напрямку із загальним його визначенням, себто узагальнювальною категорією. Однак, він додасть, що наразі літературна теорія уникає визначення літературного напрямку, натомість концентруючись на конкретних явищах. Водночас Ф. Седвік відзначить, що для того, щоб зрозуміти істинну сутність та глибину літературної теорії, потрібно досягнути систему визначень, ієрархію побудови та сутність класифікацій.

Д. Каддон пропонує достатньо ущільнене, загальне визначення напрямку як «терміну, який зазвичай застосовується щодо певної тенденції та перетворень у літературі» (*пер. автора*) [127, с. 522]. Він наводить приклад французької «Плеяди» як напрямку в літературі – спільності поетів літературної групи у Парижі. Більше того, відомо, що в 1549 р. було сформульовано теоретичні підвалини групи виходом так званого програмного маніфесту під назвою «Захист і звеличення французької мови». Як будемо бачити далі, «Плеяда» більше ніде не потрактовується як напрям, а радше як школа. М. Абрамс уникає визначення поняття «літературний напрям», а

даючи дефініцію модернізму та постмодернізму, автор називає їх просто «термінами» літературного порядку, заглиблюючись лише в історичний екскурс кожного, описуючи суттєві характеристики, представників та мотиви творчості. Поряд з цим, аналізуючи реалізм, автор розглядає це поняття з двох позицій. Він називає його «напрямом у написанні романів протягом ХІХ століття» (*пер. автора*) [103, с. 260], або ж «повторюваним способом, який застосовується у різноманітних епохах та літературних формах, репрезентації людського життя та досвіду» (*пер. автора*) [103, с. 260]. Таким чином, визначення модернізму, постмодернізму, реалізму та інших літературних напрямів тут реалізується без віднесення до категорії літературного напрямку. Е. Беннет та Н. Ройль відзначають: «без сумніву, всі класифікаційні терміни...опираються визначенню» (*пер. автора*) [114, с. 248]. Цікаво також, що вони зводять до спільного знаменника абсолютно різнобічні періодизаційні категорії літературознавства, наприклад, називають так званими періодизаційними термінами Ренесанс, ранній модернізм та романтизм.

Наразі зарубіжні критики досить часто залишають поза увагою конкретне визначення літературного напрямку як теоретичної категорії. Більшість наукових праць присвячені переважно історично та локально зумовленим конкретним літературним спільностям. Увагу приділено дослідженню генези певного напрямку, його історичного та культурного оточення, основних принципів жанротворення, провідних мотивів та представників. М. Майлн, пропонуючи для розгляду список літературних напрямів, прямує таким же шляхом. Без загального визначення сутності літературного напрямку він все-таки створює свою класифікацію, підводячи під категорію напрямку дещо неоднозначні спільності. Так, поряд з класичними напрямками романтизму, класицизму, реалізму, модернізму та постмодернізму, він розміщує «театр абсурду», американських «Бітників», колоніалізм, єлизаветинську драму і навіть Просвітництво, Ренесанс та античну драму. А ті спільності, що прийнято називати течіями, або ж сутностями ієрархічно нижчого порядку в порівнянні з літературним напрямом, урівнюються з ним у правах. До прикладу, так звані течії модерністичного напрямку – сюрреалізм, імажизм та магічний реалізм одностайно стоять на тому ж щаблі, що і модернізм. Автор також відзначає, що крім

звичайних літературних напрямів, існують так звані «менші напрями та школи» (*пер. автора*) [138, с. 859]. Більше того, називаючи головними літературними напрями Ренесанс, романтизм та модернізм, М. Майлн одразу ж назве їх епохами: «для кожного з основних літературних напрямів, з якими ознайомились читачі, для величезних, всеохопних епох Ренесансу, романтизму та модернізму, існує ще ряд незліченних менших напрямів» (*пер. автора*) [138, с. 859]. Так, наприклад, він відзначить, що екзистенціалізм – це розгалуження постмодернізму, тобто вони співвіднесені між собою як більший та менший напрям відповідно.

Щодо вітчизняних критиків, то тут панує більший потяг до визначень і деталізації терміна. Незважаючи на це, маємо достатню кількість розгалужень у поглядах на одне і те ж поняття. О. І. Федотов, пропонуючи своє визначення, стверджує, що «літературний напрям – це об'єднання письменників, схожих за типом свого художнього мислення і творчого методу, але, які не завжди збігаються за своїми ідеологічними поглядами та стилем» (*пер. автора*) [88, с. 185]. Він зауважує, що появи такого утворення передують значний, довготривалий процес формування естетичної теорії, зумовленої певними умовами суспільного та культурного життя. У результаті цього накопичується художній досвід, який стає загальним надбанням і віддзеркалюється у теоретико-критичних розвідках. Розмірковуючи про літературний процес, він розділить літературні спільності на синхронні (які розподіляються за культурно-географічною ознакою: європейський, африканський, латиноамериканський регіони тощо); діяхронні (якими він назве літературні епохи); а також художні. До художніх спільностей і будуть віднесені напрями, течії, школи та групи. За О. І. Федотовим, літературні напрями не з'являються безпідставно, перед їх виникненням повинні скластися певні умови в суспільному та літературному житті, має накопичитися необхідний художній досвід у творчості провідних письменників та віддзеркалитися у теоретичних і критичних розвідках, а також стати загальним надбанням. За О. І. Федотовим, літературні напрями з'явилися у XVII ст., а найбільш адекватною формою самовизначення літературного напрямку він називає літературний маніфест. Такої ж думки

дотримується Г. М. Пospelов, стверджуючи, що саме теоретики класицизму й стали творцями першого літературного напрямку.

Літературним напрямом також називають «творчу єдність письменників певної літературної епохи, які користуються загальними ідейно-естетичними принципами зображення дійсності» (*пер. автора*) [22, с. 300]. Але, на відміну від О. І. Федотова, буде відзначено, що літературний напрям є однією з форм естетичних поглядів, художнього світосприйняття, яка насамперед «пов'язана зі своєрідним художнім стилем» (*пер. автора*) [22, с. 300]. На відміну від цього, О. І. Федотов стверджуватиме, що літературні напрями не завжди збігаються за своїм стилем.

Літературним напрямом Г. М. Пospelов пропонує називати творчість письменників «певної країни та епохи, яка виникає в зв'язку з усвідомленням ними певних художніх принципів, що одержали своє відображення у їх творчій програмі» [73, с. 256]. Г. М. Пospelов, визначаючи літературний напрям, вирішальним чинником його формування пропонує вважати так звану творчу або ж естетичну програму, яка стає сферою загального надбання, утворюючи літературний маніфест. Як бачимо, більшість дослідників сходяться на єдиній думці, яка полягає в тому, що основним означником літературного напрямку постає проголошення естетичної програми, себто літературного маніфесту. Прикладом цього постає «Поетичне мистецтво» Н. Буало, у якому викладені естетичні принципи класицизму. Однак у концепції визначення літературного напрямку через літературний маніфест існують прогалини, оскільки у 1886 р. побачили світ «Маніфест символізму» Ж. Мореаса, а також «Маніфест футуризму» Ф. Марінетті та «Маніфест сюрреалізму» А. Бретона у 1909 та 1924 рр. відповідно. Варто відзначити, що традиційно символізм, футуризм та сюрреалізм розглядаються як течії, а не напрями. Однак, якщо естетичні програми були створені, то можливо цілком правомірно назвати їх напрями. Тоді яким чином у такому контексті визначити модернізм, який традиційно розглядається як напрям щодо згаданих вище течій футуризму, символізму та сюрреалізму? Якщо це напрями, а не течії, то в такому разі модернізм постає ще одним відокремленим напрямом? Чи, можливо, варто

назвати його добою чи епохою, оскільки охоплює певну кількість напрямів. Більше того, згадуючи визначення Д. Каддона, неможливо прояснити значення цього терміна, оскільки він відніс «Плеяду» до напрямку, наводячи приклад її самовизначення естетичною програмою під назвою «Захист і звеличення французької мови».

Другим формотворчим чинником Г. М. Поспелов називає так звані певні художні принципи, які отримують відображення у творчій програмі, не уточнюючи сутність цих принципів. Дослідник визначає термін «літературний напрям» як позначення творчості груп письменників певної країни та епохи, кожна з яких об'єднана визнанням єдиної літературної програми, а творчість тих груп письменників, які мають тільки ідейно-художню спільність, він називає літературною течією.

Є. Я. Фесенко, розмірковуючи на цю тему, скаже, що поняття літературного напрямку «засноване на “вибірковому засобі” між певним творчим методом і цілими групами жанрів та стилів» (*пер. автора*) [89, с. 332]. «Вибірковий засіб», про який йдеться, ґрунтується на творчому методі і цілих групах жанрів та стилів. Знову ж таки Є. Я. Фесенко, відносячи до основних літературних напрямів класицизм, романтизм та реалізм, далі суперечитиме сама собі, називаючи їх «епохами, які отримали свою назву за літературними напрямами» (*пер. автора*) [89с. 332].

О. А. Галич традиційно визначатиме літературними напрямами такі сукупності як реалізм, романтизм, модернізм тощо, стверджуючи, що «як літературний напрям модернізм зароджується в 7-ті роки XIX століття у Франції, а згодом проникає в інші європейські літератури» і будучи монолітним напрямом він об'єднав низку «часто не зовсім схожих течій, і шкіл у літературі» [27, с.312]. У літературознавчому словнику за редакцією Р. Т. Гром'яка зазначено, що літературний напрям – це «відносно монолітна і внутрішньо упорядкована сукупність літературних (ідейно-художніх) тенденцій, що з'явилися приблизно в один і той же час» [60, с. 407]. Варто відзначити, що визначення Г. М. Поспелова про літературну течію гармонізоване з дефініцією Р. Т. Гром'яка про літературний напрям. У Лексиконі загального літературознавства за редакцією А. Волкова напрям

та течія характеризуються як сукупність «культурних явищ, які об'єднані спільною естетичною програмою, типологічною подібністю творів, системою запозичень, зближень та паралелей» [56, с. 351]. Автор також вказує, що ця подібність зумовлена схожістю світоглядних позицій письменників, а також спільних соціально-історичних, культурних та національних умов. Розмежовуючи течію та напрям, автор зазначає, що напрям є місткішою спільністю.

Словник літературних термінів за редакцією М. І. Мещерякової взагалі називає літературним напрямом тип духовно-практичного освоєння світу, який має свою структуру, особливості художньої форми і «є конкретно-історичною формою розвитку художнього методу» [65, с. 23]. Щодо художнього методу як основного визначника сутності літературного напрямку у вітчизняному літературознавстві панує досить чітка тенденція. Упродовж історичного розвитку характерні внутрішні можливості методу постійно переходять на новий ступінь, він диференціюється за своїми внутрішніми можливостями, таким чином, реалізується у творах авторів, що групуються під егідою літературних напрямів. Сутність літературного напрямку постає як конкретно-історичне «втілення художнього методу, що проявляє себе в ідейно-естетичній спільності групи письменників у певний період часу» [97]. Тут літературний напрям постає результатом поєднання стилю письменника та художнього методу. Отже, літературний напрям насамперед визначається спільним художнім методом письменників і подібністю індивідуальних стилів. В. Р. Амінева при визначенні терміна також звертається до категорії методу як основного означника сутності цього терміна, стверджуючи, що «літературний напрям – це система жанрів і стилів, що виникає й існує протягом певної епохи й організована пізнавальними принципами певного методу» (*пер. автора*) [1, с. 32].

Більшість дослідників зводять категорію літературного напрямку до таких понять: класицизм, романтизм, сентименталізм, реалізм, модернізм. Окремі науковці додають ще й постмодернізм або дадаїзм та авангардизм, що вже є напрямками модернізму. Доцільно тут згадати поняття художньої системи, яке відіграє важливу роль у теоретико-історичних літературних розвідках. Художню систему пояснюють як літературу загалом, так звану макросистему всесвітньої літератури, або ж

навпаки – з точки зору формально-структурного підходу художня система постає художнім твором, замкнутою цілісністю, системою «мовленнєвих знаків, значення яких є самоцінним, воно не виходить за рамки певного тексту» (*пер. автора*) [25, с. 142]. І. Ф. Волков пропонує свою дефініцію художньої системи як специфічно різновиду типу «суспільної свідомості і діяльності, що історично складається, що має свої змістові компоненти і свій тип зв'язку між ними, а отже, і свої найзагальніші особливості художньої форми» (*пер. автора*) [25, с. 148]. Далі він називає такі художні системи: антична класика, гуманістична література Відродження, класицизм, література Просвітництва XVIII ст., романтизм, реалізм і модернізм. Як бачимо, у літературознавстві наразі не існує єдності у визначенні поняття літературного напрямку. В теоретико-літературних розвідках цьому питанню не приділено достатньої уваги, ці визначення вживають довільно, часто підмінюючи одне поняття іншим.

І. Ф. Волков пропонує розмежування на течії і напрями, де визначення течії він запозичує у Г. М. Поспєлова, стверджуючи, що течія – це об'єднання митців на основі соціально-ідеологічних позицій. Напрямок, у свою чергу, – це єдність письменників на основі спільного принципу художнього змісту. Це пояснюється позицією письменника щодо відображення життя, тобто місце, де «художник бачить основний, вищий сенс людського існування, або навпаки – корінь, причину бід та мук людини» (*пер. автора*) [25, с. 161]. Так, наведено приклади сентименталізму та інтелектуалізму, почуттів і розуму як їх провідних атрибутів, так званих різновекторних напрямів епохи Просвітництва. Фактично науковець зводить поняття літературного напрямку до так званого художнього методу.

Д. С. Лихачов літературні напрями називає «великими стилями», які він поділяє на первинні, що мають атрибути первинності та тривалості, до них було віднесено Ренесанс, класицизм та реалізм. Сентименталізм постає проміжним етапом між класицизмом і романтизмом. Ще одну проміжну ланку між ними він називає передромантизмом. Вторинні стилі визначались як умовні та короткотривалі, такими поставали бароко, готика і романтизм. В. Є. Халізов запевняв, що літературний процес не зводиться до існування і зміни одних

літературних напрямів іншими. Він, цитуючи М. М. Бахтіна, підтримує думку поверхової боротьби літературних напрямів, за якими зникає самотність творчого доробку письменників і вони залишаються нерозкритими. Не було таких епох як Ренесанс, Просвітництво, бароко, відзначить науковець, однак були періоди, які ознаменували панування певної тенденції. Проте постає немислимою ідея тотожності літератури з певною художньо-світоглядною тенденцією. Судження про зміну течій та напрямів – це не ключ до закономірностей літературного процесу, а лише приблизна його схематизація.

А. Хенкок, пишучи про романтиків та романтизм як літературний напрям, стверджує, що бунт, реакція та крайній індивідуалізм є основними поняттями, які характеризують романтизм. Але, крім духу бунту та індивідуалізму, романтичних письменників більше нічого не об'єднує, окрім того, що виявились сучасниками. Таким чином письменники виявились об'єднаними під егідою «романтизму» для зручності, кращого сприймання та термінології. Продовжуючи думку, А. Хенкок додасть, що якби Теннісон, чи Браунінг, чи Свінборн жили у той самий час, ми мали б включити їх до цієї спільності.

Як бачимо, визначень літературного напрямку існує багато, однак літературні таксономії – річ необхідна для літературознавця для того, щоб опанувати численну кількість одиниць, гармонізувати і звести щось до певного знаменника. Лише коли перед науковцем буде чітка, логічно упорядкована картина, тоді можна говорити, узагальнювати, аналізувати і порівнювати. Людська свідомість не змогла б опанувати великої кількості різносторонніх одиниць, які насичують літературу, «всього розмаїття явищ красного письменства» [48, с. 54], тому навіть «можна говорити про захисну реакцію перед потужним водоспадом значень за допомогою типізацій, класифікацій, узагальнень» [3, с. 124]. Більш радикальною є позиція Д. Перкінса, який відзначить: «Література не має таксономічної системи, існує лише заплутаний конгломерат класифікацій, створених з різних позицій, які накладаються одна на одну» [72, с. 58].

Візьмемо до прикладу Оноре де Бальзака, який будучи основоположником реалізму в європейській літературі, пише твори, які належать до романтичного

напрямку – «Шагренева шкіра» та «Серафіта». Відомо, що для вітчизняного читача він асоціюється з критичним реалізмом, оспіваним радянським літературознавством. Однак мало кому було відомо про твори письменника, які на той час замовчувались, і в яких він припускався таких «помилوک», які тогочасною владою сприймалися як не співвідносні з панівною ідеологією. Як відомо, збірка «Людська комедія» видавалась без включення до неї роману «Серафіта». О. Бальзак був схильний до романтичного містицизму, теософії та християнських віровчень. Так, дійсно, тоді такий твір був неприйнятний, у якому Сведенборг (головний герой, взятий з історичного контексту – шведський теософ, учений) постійно цитує Біблію, проголошуючи істини про сутність Бога, людей та ангелів. За його визначенням, ангели не мають статі, а постають так званими гермафродитами, де гармонійно співіснують чоловіча та жіноча сутності. Більше того, людство постає так званими лаштунками, місцем підготовки до небесного життя, у якому людина поєднується з іншою людиною, перетворюючись на ангела. Вони покриті світлом і постійно відсвічують яскравим сяйвом. Підтверджуючи цю думку, Сведенборг цитує книгу Вихід. Таким чином роман яскраво виділяється на тлі реалістичного доробку Бальзака. Романтична картина світу тут ієрархічна, духовне превалює над матеріальним. Серафіту можна порівняти з ніцшеанським «Заратустрою». Відомо, що провідні романтичні концепції досить чітко співвідносяться «з релігійною системою цінностей, заснованою на вірі. Саме віра (в її гносеологічних та теоретичних аспектах) визначає своєрідність романтичної картини світу» (*пер. автора*) [22, с. 314]. Мотиви двійників, що є образом розщеплення свідомості, реалізуються в романі образом Серафіти, який сприймається як чоловік і як жінка. Роману характерне так зване втілення філософської фантастики, яка уособлює пізнання духовних основ буття та світоустрою. Йому притаманний також романтичний сюжет, адже події, що відбуваються, носять відтінок незвіданого, певною мірою містичного та незвичайного. Сам персонаж – Серафіта або Серафітус, постає яскравим втіленням образу романтичного героя: «дивність (загадковість, несхожість на інших) підкреслюється автором насамперед за допомогою портрету: одухотворена краса, хвороблива блідість, виразний погляд» (*пер. автора*) [22, с.

318]. Іншим, уже досить відомим твором Бальзака, який потрактовується в руслі романтичного напрямку, постає роман «Шагренева шкіра». Містичні та фантастичні елементи твору надзвичайно гармонійно співвідносять роман з естетикою романтизму.

Варто згадати також реалістичний роман «Герой нашого часу» яскравого представника російського романтизму М. Лермонтова. Так, у романі спостерігаємо реалістичний пейзаж, картини життя воїнів, горців, звичайну побутову живу лексику, реалістичні мотиви та місце дії. На відміну від дивної відчуженості, самоцінності особистості романтизму, яка витає десь над дійсним життям, втікаючи від дійсності, реалістична особистість позбавлена ознак абсолютизації, постає у нерозривній єдності і навіть у залежності від середовища, обставин існування, соціальних передумов. Реалістична література прагне розкрити особистість у взаєминах з суспільством, з його конкретно-історичними умовами. Передумовою виникнення реалізму як самодостатнього літературного напрямку стала необхідність, щоб «мистецтво почало вивчати і зображати життя суспільства і людських характерів у їх складних, теоретично взаємообумовлених зв'язках» (*пер. автора*) [81, с. 24].

Розглядаючи напрям модернізму, згадаємо С. Беккета, який потрактовується як яскравий представник театру абсурду. Однак варто ґрунтовніше заглибитися в аналіз його п'єс, щоб побачити, що поряд з творами модерністичного спрямування, маємо роботи з відбитком постмодерністичного світорозуміння. Різноманітність беккетівської методи як модерніста та постмодерніста має всі права на існування, попри те, що ці дві літературні практики серйозно протистоять одна одній, адже «до цього виразу (до постмодерну) слід ставитися серйозніше, ніж до слова “батьковбивця”» [23, с. 302]. Водночас В. Вельш відзначає, що не слід радикально відділяти модернізм від постмодернізму настільки, що «хтось неодмінно хоче схопити за горлянку добропорядного «татуся» і станцювати на його могилі танок весняного цвіту» [23, с. 302]. Однак І. П. Ільїн буде більш впевнено стояти на позиціях радикального відмежування постмодерністичної традиції від модерністичних студій, стверджуючи, що на нинішньому етапі існування

постмодернізму «з упевненістю можна сказати лише те, що він сформувався під впливом визначеного “епістеміологічного розриву” зі світоглядними концепціями, які традиційно характеризуються як модерністські» (*пер. автора*) [44, с. 203].

Таким чином, бачимо, що драматурги, створюючи п'єси, послуговувались парадигмами різноманітних літературних напрямів. Дискурс п'єс, відповідно, охоплює ширший період, ніж зазвичай це розглядалося. У контексті теоретико-літературної парадигми все частіше починає звучати думка, що заплутаний конгломерат класифікацій існує лише для того, щоб упорядкувати розпорошену дійсність.

Як саме можемо визначити світогляд автора, якими чинниками, фактами керуємось, стверджуючи, що автор належить до певного літературного напрямку? Здається, враховуємо стиль, тематику, форму, жанр, соціально-історичне спрямування, ідеологію, світогляд, який – унікальний, а «кожен справжній письменник – сам по собі ціле, цілий світ» (*пер. автора*) [20, с. 2]. Як саме втілюється ця унікальність, неповторність авторського світогляду, які форми використовує деміург, щоб втілити свої погляди? Якщо брати до уваги класичну концепцію літературних напрямів, то Арден-реаліст втілює свої погляди реалістичним методом, а, наприклад, Беккет-модерніст використовує модерністичні форми. Однак, якщо світ автора, безмежний, то чи може він уміщати і задовольнятися лише певними формами, бути замкненим у певних рамках і кордонах? Б. І. Бурсов, пишучи про творчість Ф. М. Достоевського, відстоював різновекторне спрямування письменника, стверджуючи, що «не можна в належному порядку послідовно визначити ідеологію Достоевського. Він водночас постає як християнин і ніцшеанець, як гуманіст і аристократ, як революціонер і як реакціонер» (*пер. автора*) [20, с. 11]. Таким чином, світогляд письменника не може замикатися у межах лише одного провідного принципу літературного напрямку. Бачимо, що письменники, традиційно віднесені до певного угруповання, виходили за його рамки, пишучи твори, які не відповідали естетичним вимогам визначеного літературного напрямку.

1.2. Літературний метод. Особливості функціонування визначення

Проблема літературного напрямку нерозривно пов'язана з питанням художнього методу, переважно висвітленого у роботах лише радянських літературознавців. Більшість із них, розмірковуючи над визначенням літературного напрямку, називали його насамперед конкретно-історичним втіленням певного методу. Таким чином напрям визначався похідним від художнього методу, а своїм існуванням завдячував конкретним історико-культурним умовам. Ця літературна категорія має більше питань, аніж відповідей на них. Хоча наразі більшість науковців саме за допомогою методу обґрунтовують авторські пошуки письменників, які закінчувались у створенні ними літературного твору, що не збігається з літературним напрямом, до якого приписують письменника. Наприклад, романтизм продовжував існувати протягом ХХ ст., хоча як літературний напрям він сформувався в кінці XVIII ст., А. П. Горкін відзначить, що «в російській літературі радянського часу письменниками-романтиками були О. С. Грін та К. Г. Паустовський» (*пер. автора*) [98, с. 33]. Ю. Б. Борєв називає художній метод наймолодшою з естетичних категорій, яка виникла у сфері радянського літературознавства у 20–30 рр. Поняття методу було привнесено теоретиками літератури з філософії. І таким чином у процесі свого розвитку встановилась нова категорія теорії літератури – художній (творчий) метод. Методом Ю. Б. Борєв називає «інструмент пізнання, освоєння тієї чи іншої сфери дійсності (предмет пізнання)», іншими словами «метод – це історично зумовлений тип образного мислення, на формування якого визначальний вплив мають три чинники: естетичне багатство дійсності, світогляд художника і художньо-мисленнєвий матеріал, накопичений у попередні епохи» (*пер. автора*) [18, с. 317]. Цікаво, що далі, обґрунтовуючи існування різних методів протягом одного історично фіксованого літературного напрямку, Ю. Б. Борєв стверджує, що така багатоманітність зумовлена «різним світоглядом художників та їх орієнтацією на різні традиції в попередньому мистецтві» (*пер. автора*) [18, с. 318].

О. В. Михайлов практично поділяє думку Ю. Б. Борєва щодо появи та генези терміна «метод» у літературознавстві. Він зазначає, що «термін “метод” був

уведений в обіг у радянському літературознавстві на початку 30-х рр. ...слово «"метод"» характеризувало основні принципи художнього відтворення життя у творі мистецтва» (*пер. автора*) [67, с. 10]. М. І. Мещерякова методом назве «особливий тип образного бачення світу, його створення і перетворення, особливий принцип відбору та узагальнення життєвого матеріалу, виявлення у ньому головного; загальний тип підходу письменника до дійсності» (*пер. автора*) [65, с. 22]. Більше того, основні методи, які вона виділить, будуть реалістичний та нереалістичний.

Низка дослідників відзначить, що художній метод – це спосіб освоєння та відображення світу, сукупність основних творчих принципів та образного відображення життя. Метод характеризують «як структуру художнього мислення письменника, який визначає його підхід до дійсності та її відтворення у світлі певного естетичного ідеалу» (*пер. автора*) [22, с. 295]. В. М. Кожевніков стверджуватиме, що художній метод є категорією «марксистської естетики, що склалася у радянському літературознавстві та мистецтвознавстві у 20-х рр.» (*пер. автора*) [59, с. 219] і принципом «творчого ставлення художника до пізнаваної дійсності, тобто її перетворення, і тому він не існує поза своїм конкретно-індивідуальним втіленням» (*пер. автора*) [59, с. 219]. О. Н. Ніколюкін надзвичайно гармонійно повторить слова В. М. Кожевнікова, що художній метод є «категорією марксистської естетики, що була запозичена з філософії і оформлена у роботах представників РАПП» (*пер. автора*) [60, с. 534]. Отже, літературний метод набув свого основного звучання у творчому союзі РАППу – Російської асоціації пролетарських письменників. О. І. Федотов методом називає «сукупність найбільш загальних принципів естетичного освоєння дійсності, які чітко повторюються у певній групі письменників, створюючи напрям, течію, школу» (*пер. автора*) [88, с. 174]. Він стверджує, що існує багато перепон та складнощів на шляху формування і фіксації методу як правомірної літературної категорії, додаючи, що такі труднощі пов'язані саме з його ідеологічним походженням. Хоча автор і відзначить, що теоретики літератури намагалися звільнити термін «метод» від відкритого, пропагандистського спрямування, навіть, більше того, досягли у цьому деяких успіхів. Однак категорія методу, ані сам термін, «ні похідні від нього модифікації не

отримали визнання ні в західному, ні в сучасному вітчизняному літературознавстві, яке звільнилося від партійного диктату» (*пер. автора*) [88, с. 176]. Такі висновки, вказують що «метод диктує таланту та майстерності, що їм робити, куди йти, який життєвий матеріал відбирати, яким чином його перетворювати... в ім'я чого творити» (*пер. автора*) [69, с. 436]. Проте метод не варто розглядати як суто гносеологічну категорію. Метод як спосіб пізнання життя є лише однією складовою з чотирьох основних позицій творчого методу, тобто, крім категорії пізнання, називають оцінювальну, творчу та мовотворчу категорії, де в «кожному конкретному випадку метод повертається якоюсь своєю гранню» (*пер. автора*) [24, с. 15]. Ця грань є структурною домінантою, а інші три грані мають другорядне значення і діють опосередковано, пріоритетною є лише одна з них. Таким чином, пізнавальний принцип є структурною домінантою реалістичного методу, оцінювальна грань співвідноситься з романтизмом, а творча формує собою модернізм, тоді як мовотворчий принцип взагалі позбавлений можливості формувати собою структурну домінанту, оскільки тоді мистецтво стає на шлях формалізму. З таких позицій метод постає як структура з чотирьох компонентів, кожен з яких реалізує себе у певному напрямі, висуваючи один з компонентів як основний принцип, а інші є допоміжними, опосередкованими принципами. У зв'язку з такими міркуваннями, метод можна не розділяти в контексті з літературними напрямами, які він начебто формує, а відзначити, що в кожному випадку діє один і той же метод, який лише задіює один із своїх чотирьох принципів. Іншими словами, метод – це набагато складніша багаторівнева категорія, яка створює літературний напрям, використовуючи один зі своїх принципів. Хтось зауважить, що ці принципи і постають як окремі методи, однак, що в такому випадку має статися з мовотворчим методом, який не може існувати самотійно, а лише у зв'язку з усіма іншими складовими. Таке бачення ще більш ускладнює й до того заплутаний конгломерат класифікацій та визначень творчого методу. І. Ф. Волков, критикуючи таку позицію С. В. Кагана, відзначить, що мовотворчий метод приведе мистецтво до формалізму, в іншому випадку «мистецтво стає на шлях натуралізму, коли головним стає пізнавальний принцип, або перетворюється в

чисту публіцистику, коли розпухає оцінювальна грань» (*пер. автора*) [24, с. 15]. Однак І. Ф. Волков, піддаючи критиці такі принципи творчого методу, не згадує при цьому реалістичний метод, який, на його думку, є всією сукупністю чотирьох категорій, і саме він втілює в собі всі грані творчого методу в найкращому їх виявленні.

Д. С. Наливайко радикалізує думку пропагандистського походження поняття, додавши, що метод є «категорією не тільки естетико-художньою, але й соціально-ідеологічною» [69, с. 22]. Почасти метод в опозиції до категорії літературного напрямку піднімається на щабель вище неї, представляючи сутнісну категорію, водночас як напрям є лише конкретно-історичним його втіленням. Таким чином метод онтологізується, втрачаючи свою гносеологічно-пізнавальну функцію, або ж, більше того, ототожнюється з поняттям літературного напрямку. Прихильники теорії верховенства літературного напрямку стверджують, що метод постає способом освоєння дійсності автором, як відзначить Д. С. Наливайко, – «інструментом пізнання дійсності» [69, с. 22].

Оскільки термін «метод» був принесений у літературознавство з філософії, слово має грецьке походження, і означає «напрямок, шлях переходу». Таким чином, продовжить С. Колрідж у своєму трактаті «Про метод», автентичне значення методу полягає у «прогресивному переході з одного кроку на інший» (*пер. автора*) [166, с. 22]. Хоча правомірність існування творчого методу обґрунтовують покликаннями до відомого трактату С. Колріджа «Про метод», його роздуми носять загальнонауковий, а не вузько літературознавчий характер. У своїй роботі С. Колрідж обґрунтовує застосування методу в розробці технічних наук, фізики, хімії та астрономії. Хоча автор і звертається до поняття методу в літературі, розмірковуючи над творчим доробком В. Шекспіра, однак його розуміння методу носить філософський характер, а в контексті літератури навіть індивідуалістичний. Методом він називає «розташування однієї або декількох конкретних речей і понять, які підпорядковуються попередній універсальній ідеї, або певній простішій формі» (*пер. автора*) [166, с. 34]. Метод у трактуванні автора, несе загальнонауковий

характер і не співвідноситься з визначеннями, запропонованими теоретиками літератури.

В. М. Маркович, розмірковуючи над сутністю літературних класифікацій, відзначить їх надзвичайно дискусійну природу, підтримуючи позицію Д. С. Лихачова, який стверджував, що така різноманітність і швидка зміна літературних напрямів свідчить про їх зникнення у найближчому майбутньому. Тяжіння до фіксації літературного напрямку як священного ореолу, якому мають підпорядковуватися всі автори, є однією з традицій теорії літератури. Так, зробити крок уперед і десекуляризувати цю категорію, посягнувши на її владу, під силу не всім, оскільки «визнати, що окремий літературний твір чи творчість письменника загалом можуть існувати поза будь-якими літературними напрямами або ж тяжіти до декількох напрямів одночасно, було непросто» (*пер. автора*) [64, с. 27]. Звісно, кожен літературний напрям охоплює багато авторів, які відрізняються своїм індивідуальним стилем, світоглядними орієнтирами, до того ж, історико-культурні особливості постійно змінюються і різняться в контексті міжнаціональному. Однак, з точки зору радянських теоретиків літератури, кожен літературний напрям об'єднаний цілісною, незмінною, унітарною категорією художнього методу, яка і є ключем, що замикає літературний напрям, є тим кордоном, який служить впізнаваною ознакою кожного напрямку.

Кожна наука, в тому числі й теорія літератури, прагне впорядкувати всю ту кількість одиниць, якими вона оперує, і встановити свій категорійний апарат. Послугуючись такими поняттями, теорія літератури таким чином схематизує те, що постійно знаходиться в русі, намагається назвати кольорове білим, і таке ж кольорове – чорним. Завдяки існуванню виробленого періодизаційного апарату, наука має можливість чітко і ясно формувати літературний процес, навіть якщо з нього випадають окремі твори письменників, або ж цілі групи авторів. Таким чином, будуючи періодизаційні категорії, літературознавство намагається осмислити, універсуалізувати та схематично показати літературні явища в діяхронії. Літературний метод як складовий, переважно сутнісний, індикатор літературного напрямку не є винятком. Літературознавство, прагнучи найменувати явища, які

відбуваються, створює класифікації, які в контексті історії літератури формуються під виглядом літературного напрямку та літературного методу. Таким чином, прагнучи звести все до єдиного знаменника, теорія літератури узагальнює і дещо ототожнює всю різноманітність явищ, які продукують автори. Догматичній теорії літератури складно припустити, що літературний напрям реалізму розвивається завдяки ще якомусь методу, окрім реалістичного, адже «при такому припущенні традиційне уявлення про літературні напрями просто б втрачало сенс» (*пер. автора*) [64, с. 27].

Такий традиційний погляд на періодизацію літератури був досить стійким та довговічним. Чому ці періодизаційні категорії мали такий вплив на теорію літератури та не були піддані сумнівам, залишається дискусійним питанням, однак однією з причин є те, що ці категорії «не підлягали достатньо уважній та широкій перевірці. Якби така перевірка була здійснена, традиційне уявлення, швидше за все, зруйнувалося б на очах» (*пер. автора*) [64, с. 27]. У контексті радянського літературознавства термін «метод» був уведений для того, щоб теоретичного обґрунтувати правомірність реалізму, і розглядався як нерозривна єдність методу та світогляду письменника. Таким чином усі реалістичні письменники, послуговуючись одним методом, були подібні у своєму світогляді, який втілювали у літературних творах. Тогочасне літературознавство особливо підкреслювало свідомість та продуманість втілення літературного методу автором. Однак О. В. Михайлов, розмірковуючи над творчістю О. Бальзака, відзначає, що реалістичний метод часто вступав у конфлікт зі світоглядом найбільш, здавалось би, реалістичного автора. Знаючи, що О. Бальзак був прихильником Французької аристократії, навіть тоді було б недоцільно не визнати нетиповість та реакційність його світоглядних установок, що позначилось на особливостях, та нереалістичності деяких його творів. Таким чином творчий метод, який знаходиться на вершині літературознавчих класифікацій того часу, постає антагоністом щодо самого письменника, окупувавши його свідомість та утискуючи власні погляди автора. Адже реалістичний метод апріорі ніс у собі певні світоглядні установки, які не

завжди збігалися з позицією автора, тому так звані «перемоги реалізму здобувалися наперекір знанням, волі та бажанням самого письменника» (*пер. автора*) [67, с. 11].

Подібну позицію висловлює І. Ф. Волков, висуваючи ідею «саморуку літератури», що коректує авторську позицію щодо дійсності, більше того – диктує письменнику закони об'єктивного світу, формує його власне ставлення до навколишньої дійсності «аж до повного збігу з нею, або ж коли письменник дуже неподатливий, вступає в боротьбу з таким ставленням і тим самим створює достатньо суперечливих художників – Данте, Гете, Бальзака, Достоевського, Толстого» (*пер. автора*) [24, с. 9]. Таким чином автор поставав лише формою, яку заповнювала реалістична субстанція методу. Авторська позиція була знівельована, залишалася за лаштунками добровільно, або ж силоміць зіштовхувалась з п'єдесталу, з головної сцени літератури реалістичним методом. Якщо ж письменницький світогляд усе ж намагався прорватися крізь його цупку сітку, то з'являлися неоднозначні автори – О. Бальзак, М. Лермонтов та ін. Г. М. Поспелов, розмірковуючи над сутністю реалізму, відзначить, що типізація, характерна для реалістичного методу, створюється не від волі автора, а від його розуміння детермінованості соціальних умов та свого реалістичного героя. Таким чином автор змушений був створювати своїх героїв, такими, щоб їхні індивідуальні риси загалом були типізованою, узагальненою ознакою, рефлексією зовнішніх обставин, суспільних подій, адже «реалізм твору полягає загалом, у тому, що письменник змушує своїх героїв діяти ...у зв'язку з особливостями їх соціальних характерів, з їх внутрішніми закономірностями, які створюються суспільними взаєминами їх країн та епохи – типовими обставинами» (*пер. автора*) [73, с. 52]. Таким чином письменник «змушує» своїх героїв діяти, хотіти, думати певним чином, не тому, що він так вважає, а тому, що це диктують навколишні обставини, маніфестацією яких має поставати типізований головний герой твору. Понад те, Г. М. Поспелов, далі розмірковуючи, підтвердить цю ідею, стверджуючи: «звідси випливає, що “типові обставини”, внутрішньо змушуючи персонажів реалістичного твору “діяти” певним чином, не мають обов'язково зовнішньо оточувати їх у сюжетах творів» (*пер. автора*) [73, с. 52]. Г. М. Поспелов, сам того не бажаючи, лише радикалізує думку

утвердження сили реалістичного методу, який змушує героїв творів діяти певним чином, та перевагу думки над авторською свідомістю, яка поставала лише другорядною категорією, а іноді – опонентом дійсності у творенні характерів.

З точки зору філософських категорій, реалістичний та романтичний методи співвідносилися як методи матеріалізму та ідеалізму відповідно. Таким чином, метод мав репрезентувати філософські погляди автора, а після 30-х рр. його концепція визначалась як принцип художнього пізнання об'єктивної реальності. З таких позицій метод поставав відображенням істинної реальності у всіх проявах, її правдивості, змінності та унікальності, це означало, що таке відображення «можливе всупереч художнім і взагалі теоретичним поглядам художника» (*пер. автора*) [24, с. 5]. У такому випадку метод був субстанцією вищого порядку, аніж письменник. Автор має пожертвувати позицією, власною свідомістю, особистістю для реалізації методу. Певним чином метод репрезентує себе не від імені автора, а від імені самої реальності, яка лише використовує письменника як засіб, робить його глашатаєм своєї сутності. У такому разі авторський світогляд нівелюється і припиняє проголошувати свої погляди і переконання, перетворюється на механізм, на ємність, яка наповнюється вже готовим сенсом.

Однак авторське всевладдя не можна оминати увагою, так Г. М. Поспелов виокремить так звану нормативність відображення життя, що постає як різка антитеза реалістичного методу. Оскільки нормативність є авторською абсолютною владою над своїми творами і персонажами, «письменник змушує своїх персонажів діяти ...не відповідно до реальних, історично конкретних особливостей і можливостей їх характерів, а відповідно до свого емоційного осмислення цих характерів» (*пер. автора*) [73, с. 54]. Проте існування нормативності він пов'яже з абстрактністю ідей та поглядів письменника, які жодним чином не враховують історичного та культурного контексту. Понад сказане, нормативність він співвіднесе з ранніми ступенями розвитку суспільства «коли в його духовному житті нероздільно панували міфологічні та релігійно-моралістичні уявлення, його художня література відрізнялася високим ступенем нормативності» (*пер. автора*) [73, с. 54]. Водночас ідею нормативності О. В. Михайлов оцінює як таку, що

накладає на дійсність авторські схеми, норми та критерії, що вже існують. У результаті дійсність розвивається не так, як має відбуватися природно, а таким чином, яким ці схеми, що накладаються на реальність, визначають шлях розвитку сюжету, характерів: «зображення та оцінювання дійсності відбувається не завдяки самій дійсності в її об'єктивних закономірностях, але завдяки тому, що існують апріорні, задані критерії, схеми, які накладаються на картину життя» (*пер. автора*) [67, с. 15]. З таких позицій нормативність, оцінювана Г. М. Поспеловим як відтворення авторських інтенцій у літературному тексті, у О. В. Михайлова перетворюється на суху, зашкарублу схему, з якої важко вирватися самодостатній, вічно живій дійсності. Певною мірою автор знову постає не джерелом нових ідей, глашатаєм реальності, а лише рупором, який використовується для того, щоб навколишня дійсність змогла себе проявити в абсолютній повноті, водночас як авторське самовиявлення має бути зведеним до мінімуму. Якщо цього не відбувається, то література перетворюється на маніфестацію авторських поглядів, які лише обмежують живу дійсність жорсткими рамками, не даючи їй можливості до «саморуху» та розвитку.

Розмірковуючи далі, О. В. Михайлов реабілітується, відзначивши, що письменники-реалісти свідомо віддавалися в тенета реалістичного методу, відтанцювуючи піруети, вже задані формою та схемою, добровільно. Таким чином, ніби захищаючи авторську самодостатність, а насправді лише ще більше обмеживши права автора на власний самовияв, дослідник стверджував, що всі вони свідомо послуговувалися реалістичним методом, цей реалізм поставав завжди «художньо-неочікуваним, це завжди індивідуальне, світоглядно глибоко обґрунтоване рішення ...це індивідуальний реалістичний метод» (*пер. автора*) [67, с. 55]. Водночас саме авторським диктатом називав О. І. Федотов антиреалістичні методи, стверджуючи, що О. Пушкін та Л. Толстой з подивом зазначали, що їх герої повелися самовільно і зовсім не так, як очікували самі автори: «тому у нього (реаліста) персонажі зазвичай виявляють схильність до сваволі, бунту проти авторського диктату» (*пер. автора*) [88, с. 54]. Конфлікт завжди буде виникати між ідеєю, яку породжує сама дійсність, та задумом, який хоче втілити автор.

Теоретики літератури обґрунтовували ідею існування реалістичного методу протягом усього існування мистецтва слова. Водночас будь-які інші методи почали розглядати як антиреалістичні, надаючи конотації ворожого мистецтва, нижчого за рівнем, ніж реалістичне. Певним чином метод перетворюється на незмінну, чітку, дещо механічну категорію, яка існує сама по собі, і не завжди співзвучна зі світоглядом самого автора. У зв'язку з тим, що тогочасна ідеологія оспівувала реалістичний метод як один з таких, що має право на реальне та істинне осмислення дійсності, всі інші методи, які певним чином відрізнялися від реалістичного, називали сукупно романтичним методом, який розглядали як неправдиве, дуже суб'єктивізоване відображення реальності. Іншими словами, романтичний метод не був пошанованим на реалістичноцентричному олімпі тогочасного літературознавства. Таким чином уся світова література була усвідомлена як така, де тяжкий шлях торує собі реалістичне мистецтво, водночас все інше розглядалось як антиреалістичне. У результаті виникла опозиція «реалізм – нереалізм» (всі інші нереалістичні мистецтва). Із таких позицій подібна структура може розглядатися як достатньо логічно побудована, себто та, що не відповідає реалістичним установам, узагальнюється і нагороджується конотативом «нереалізм», або, ж більше того, – «антиреалізм». Однак, навіть з таких міркувань, відчувається негативна конотація у префіксах «анти-» або «не-».

Можна припустити, що категорія літературного методу була створена та націлена на обґрунтування реалізму, «це поняття аж ніяк не було розраховане на всі творчі методи, скільки б не існувало їх в історії, цілком очевидно, що воно було задумане відповідно до міри і масштабу реалізму XIX століття» (*пер. автора*) [67, с. 14].

О. В. Михайлов, розмірковуючи над сутністю періодизаційних термінів літературознавства, відзначить, що до XIX ст. літературна практика разюче відрізнятиметься від основних принципів реалізму. Їх радянські літературознавці вперто будуть шукати та знаходити як підтвердження того, що реалістичний метод вічний, він завжди був, є і буде. Однак сам автор, спочатку намагаючись обґрунтувати правомірність такої термінології, відзначить, що «творчий принцип,

що лежить в основі усієї словесності, що передувала реалізму XIX століття, є таким, що його доцільніше називати навіть не «методом», а якимось по-іншому. Можливо, навіть принципом» [67, с. 14]. Сам автор скерував свою думку до переосмислення поняття «методу», особливо в контексті дореалістичної літератури, увівши термін «принцип». Однак далі ця думка не була ним розвинена, хоча й дає нам широкий простір для міркування і переосмислення цієї категорії вже у XXI ст., хоча б з тих позицій, що подібні умовиводи з'явилися у роботах теоретиків літературних методів. Понад те, О. В. Михайлов додасть, що «правильніше й точніше, і навіть справедливніше говорити про творчі засади та принципи у такому широкому розумінні, ніж про «метод», словом, яке б вводило нас в оману щодо характеру художньої творчості» [67, с. 14].

Звернувшись до західноєвропейського літературознавства та американістики, можна помітити разючу відмінність у побудові класифікаційних систем, у порівнянні з вітчизняним літературознавством та теорією літератури східно-європейських країн. Якщо звернутися до шанованих праць з історії літератури США, то відома та достатньо авторитетна робота «Теорія літератури» Р. Уелека та О. Уоррена оминає згадкою літературний процес та його складові компоненти. Автори зупиняються лише на понятті стилю, водночас термін «літературний напрям» не згадують, тим паче категорію «художнього методу». Окремим пунктом у роботі фігурує тема літературної історії та авторські розмірковування щодо можливості її побудови. Однак, у теорії побудови історії літератури, автори оперують загальними поняттями, не вдаючись до конкретних періодизаційних побудов. Йдеться про великі та малі групи, у складі яких розвиваються окремі твори, і відзначено, що завдання історії літератури полягає у тому, щоб «показати розвиток творів мистецтва в складі малих та великих груп, підібраних за будь-яким загальним принципом (джерело, жанр, стилістичний тип, лінгвістична традиція)» (*пер. автора*) [86, с. 272]. Розмірковуючи над літературними періодизаціями, автори відзначають, що важливим чинником у періодизації літератури визначено історичний компонент, зазначивши, що це вносить значну плутанину в доволі неоднорідну інтерпретацію літературної історії. Англійська література, яка довгий

час керувалась датами народження та смертей осіб королівської крові, породила, наприклад, елизаветинців та вікторіанців. У будь-якому випадку буде відзначено, що в літературі не можна бачити безпристрасне відображення політичного, суспільного й інтелектуального розвитку людства. Автори лише пропонують поняття періоду як відрізка часу у всій його історичній повноті, під час існування якого «задає тон певна система літературних норм і образів, і типів художньої умовності» (*пер. автора*) [86, с. 283]. Отже, кожен твір мистецтва розглядається не як зразок якогось виду, а частина, яка в сукупності з іншими літературним творами, утворює період. Період поставав не абстрактною категорією, а дійсно часовим відрізком, під час якого певна схема найповніше реалізується, однак «період – це відрізок часу, в якому вбачаємо певну єдність; абсолютно очевидно ця єдність може бути тільки величиною відносною» (*пер. автора*) [86, с. 283]. У кожному періоді спостерігаються рудименти попередніх та зародки наступних. Саме такими періодами автори називають Ренесанс, класицизм, романтизм, символізм та бароко, додаючи, що на той час питання таких класифікацій є достатньо дискусійним і єдності поглядів навряд чи можна досягти, оскільки в теоретичних положеннях і нині існує понятійна невизначеність.

Подібна ситуація виникає й у інших авторитетних роботах, присвячених теорії літератури. Літературознавчі словники взагалі не згадують періодизаційні терміни, більше концентруючись на структуралістських та постструктуралістських літературних школах та персоналіях. «Словник літературних та тематичних термінів за редакцією Едварда Квіна» також не дає визначення методу. Щодо напрямку, то автор збірника через цю категорію дає визначення різноманітним поняттям, називаючи напрямом кельтську літературу, романтизм, дада, екзистенціалізм, футуризм, гарлемський ренесанс. Категорія методу згадується лише у визначенні поняття соціалістичного реалізму. Подібна ситуація зі «Словником літературних термінів М. Абрамса» та «Словником літературних термінів Д. Міккіса», де поняття методу взагалі не згадується, водночас як літературний напрям визначається через різноманітні літературні періоди, які у вітчизняному літературознавстві співвіднесені з епохою, напрямом, течією, школою тощо.

Праця «Реабілітація літературної теорії» К. Бесбеса, яка пропонує новий погляд на теорію літератури, нічого нового не повідомляє про напрям або метод як основні компоненти літературного процесу. «Вступ до літератури, критики та історії» Е. Беннета та Н. Роя, що пропонує глибоке вивчення важливих літературних явищ, відводячи для кожного окремих розділ, не згадує про літературні періодизації. Більшість праць та монографій з теорії літератури центруються на новій критиці, постструктуралістських школах та постколоніальних і феміністичних студіях. У цьому ключі ґрунтовною є багатогранна праця Г. Бертенса «Основи літературної теорії» та «Критична теорія сьогодні» Л. Тайсона. Авторитетна праця «Вступ до літературної теорії» Т. Іглтона жодним чином не концентрується на суто літературних категоріях, розглядаючи літературознавство лише у зв'язку з іншими науками. «Антологія теорії літератури» за редакцією Д. Рівкін та М. Района пропонує глибоке дослідження теоретичних поглядів на розвиток літературної теорії, розпочинає свої роздуми з аналізу російського формалізму, структуралізму, розглядає феноменологію, постмодерністські та постструктуралістські школи, особливу увагу також відведено психоаналізу, гендерним та расовим аспектам, однак питання літературної періодизації не піднімається.

З таких позицій цікавим постає питання існування певних періодизаційних термінів, у тому числі поняття художнього методу, у вітчизняному літературознавстві, якби воно раніше було звільнене від партійного диктату та ідеологічної пропаганди. Чи дійсно ідея творчого методу є лише рудиментом радянського літературознавства? Як стало відомо, авторитетні роботи зарубіжних критиків майже не згадують або розглядають цей термін побіжно, і лише у контексті радянського літературознавства, засвідчуючи, що «недосконалість марксистської концепції породжувала ...і вульгарну ідею діалектично-матеріалістичного методу художньої творчості» (*пер. автора*) [18, с. 233]. О. І. Федотов називає цю категорію «нав'язаною згори» і стверджує, що її розташування поряд з іншими літературними термінами було зроблене з метою звільнення її від ідеологічної нормативності та чіткої регламентації, від прикусу войовничої ідеї РАПівців. Кращим способом реабілітації цього поняття став «розгляд його поряд з іншими, менш одіозними

категоріями: “тип творчості”, “художня система”, “стиль”» (*пер. автора*) [18, с. 233]. Чи відповідають сучасні поняття літературного процесу потребам сучасного часу, особливо, беручи до уваги розвиток зарубіжної літературної критики? Цікаво, що Є. М. Черноіваненко свого часу впевнено відзначить, що «необхідність формування нової базової категорії літературного процесу назріла уже давно, давно вона і була усвідомлена» (*пер. автора*) [93, с. 50]. У такому контексті суголосно звучатиме думка В. М. Марковича, який критично ставиться до наявних періодизаційних термінів, стверджуючи, що «необхідно звільнити нашу свідомість від повинності мислити обов’язково в руслі таких понять “романтизм”, “реалізм”, “символізм”, “сентименталізм” і т.д.», тому, що «отримана свобода як раз і дозволить нам врахувати дію інших сил та чинників» (*пер. автора*) [4, с. 30].

1.3.Втілення всевладдя творчої особистості автора в контексті літературних напрямів

1.3.1. Британські драматурги між реалізмом, модернізмом та постмодернізмом (на матеріалі п'єс Семюеля Беккета, Гарольда Пінтера та Джона Ардена)

С. Беккет увірвався на театральну сцену стрімко, підкоривши усіх повною нівеляцією попередніх драматичних традицій, девальвацією слова, проголосивши смерть сюжету і спромігшись описати «ніщо нічим». Знаходячись у пантеоні засновників абсурдистської традиції у театрі, куди він був почесно зведений М. Ессліном, С. Беккет і наразі залишається доволі контроверсійною постаттю в контексті регуляції та систематизації його творчого доробку. Печатка абсурдиста чітко зрослася з самим тільки словом «Беккет», і розглядається як нерозривна діада автора та його творчого методу. З точки зору літературних таксономій С. Беккета сприймають як представника літератури модернізму. Почавши як прозаїк, він продовжить свій творчий шлях як унікальний драматург, апогеем цього розвитку буде п'єса «Чекаючи на Годо».

З точки зору модерністського прочитання, в п'єсі всеохопний, довгоочікуваний Годо постає модерністським центром – метанаративом. Очікування його приходу надає персонажам чогось на зразок сенсу. Будь-які словесні ігри залишаються лише на словах, оскільки кожен діалог резюмується тим, що варто почекати на Годо. Беккет-модерніст проявляє себе у використанні техніки потоку свідомості, яка міцно закріпилася у творчості традиційних письменників-модерністів. Виникнення техніки потоку свідомості було спричинено тією неприязню до слів, а точніше до їх неспроможності описати глибинну сутність речей. Таким чином було запропоновано фіксувати кожен предмет, кожную деталь записувати, помічати, відтворювати, щоб кількість слів нагромаджувалась, і в певний момент можна було розгледіти ту іскру реальності, тієї справжньої правди, яка криється в незначних деталях буття. Критикуючи метод дзеркала Стендаля як абсолютну інстанцію зображення дійсності, Вірджинія Вульф стверджувала, що дзеркало відображає поверхню, однак глибина йому недоступна. П'єси С. Беккета є

діалогами, наповненими безцільним потоком слів, суцільною балаканиною, нестримними монологами, які реалізуються через взаємодію фрейдівської тріади Я–Воно–Над–Я. Модерністська література, як відомо, відзначена впливом психоаналітичних студій, потягом до несвідомого, що знайшло свій прояв в сюрреалістичних методах автоматичного письма або дадаїстичних концепціях. Потік свідомості, таким чином, не оминув творчість С. Беккета. Маємо п'єсу «Монолог», яка була написана драматургом у 71 рік, де тема смерті пронизує всю монодраму. Метафоричний потік слів, коротких фраз, мінімалістичних речень посилює ефект відчуття потоку свідомості. Хоча фрази не відокремлюються паузами та трьома крапками, що характерно для стилю С. Беккета, однак речення настільки короткі та різнопланові, що створюється враження вирваного контексту. Монолог оратора, наповнений меланхолійними роздумами про сутність смерті, а початок п'єси звучить більше, ніж обнадійливо – «народження було для нього смертю» (*пер. автора*) [112, с. 425]. Повторення та тавтології підсилюють ефект мимовільного монологу, службові слова відсутні. Замість них драматург відокремлює майже кожную фразу крапками, починаючи нове речення: «Знову в повну темряву. Ні. Повним нічого не буває. Голова. Майже торкається стіни. Біле волосся відображає світло. Біле вбрання. Білі шкарпетки. Біла ніжка ліжка на краю сцени зліва. Колись біла» (*пер. автора*) [112, с. 429].

Світ у драмі абсурду постає неохопним, незрозумілим місцем, дії персонажів публіка часто не може раціонально осмислити і проаналізувати. Цікаво, що М. Есслін, порівнюючи театр абсурду з епічним театром Бертольта Брехта, стверджує, що техніка відчуження повніше втілюється якраз у театрі абсурду. Оскільки глядач жодним чином не може вжитися в образ, співчувати і співпереживати, він спостерігає за персонажами ніби збоку, як і «меланхолічний курець» – глядач епічного інтелектуального театру, катарсис у такому випадку просто неможливий. Однак М. Есслін називає театр абсурду справжнім театром нашого часу. Адже, якщо діалоги персонажів наповнені стандартними фразами, кліше, стереотипними виразами, то чи не така наша мова у звичайному житті. Люди постають маріонетковими ляльками, якими керує над-сила, і людина живе як один з

елементів ланцюга, який веде ні до кого і ні до чого. Таким чином люди, стикаючись з п'єсами абсурду, насправді спостерігають реальний світ свого життя. Мова часто нівелюється і думка реалізується в діях персонажів.

Відомо, що література доби модернізму рясніє песимістичними прогнозами, скептичними настроями, що зумовлені втратою духовних засад, кризою світового порядку, критикою гуманістичної системи цінностей. Модернізм розглядається як абсолютна протилежність реалізму, персонажі п'єс та романів ніби відірвані від соціуму, часових, просторових координат, хронотоп їх хиткий і неясний. Сам автор моделював для своїх героїв незвичні, просто парадоксальні ситуації, в яких вони або ж невиразно бурмотіли, філософствували, вели діалоги лише заради самих діалогів, з метою заповнити мовчанку-пустку. Герої таких п'єс сиділи у сміттєвих баках або ж вічно чекали на невиразного спасителя, тим часом, прагнучи повіситися на дереві.

Якщо реалізм пропонує нам протиборство індивідуального світу і навколишньої реальності, то в модерністичній літературі людина залишається наодинці сама із собою, закритою від середовища, соціального та культурно-історичного контексту. Кореляція людина–світ замінюється на опозицію людина–внутрішній світ. Герої п'єс позбавлені конфліктних протиборств один з одним, вони вступають в дискусію самі з собою, несучи тягарі своїх внутрішніх волінь. Внутрішні монологи, потік свідомості, сконцентрованість на собі навіть під час комунікації один із одним – ось основні риси персонажів п'єс С. Беккета. Людина конфронтує тепер сама з собою, навколишній світ залишається на периферії, взаємини стираються, а акцент зміщується на особистісні тривоги.

Показовою в цьому контексті постає п'єса «Дія без слів I», де фактично маємо пантоніму на життя людини. Персонаж викинутий на сцену: він падає, піднімається і за свистком знову вибігає, і знову падає, так продовжується декілька разів. Так, ця людина, кинута в бурхливі хвилі життя і на початку вона поривається щось робити, активно рухатись, зачарована магічним свистом. На сцені життя знаходяться предмети, які вона використовує. Незнайомець тягнеться до води, однак ніяк не може досягти цілі, навіть з допомогою кубів для пиття. Він розрізає ножицями мотузку, продовжує активні маніпуляції з усіма предметами, що оточують його.

Неочікувано персонаж закликає на місці, всі реквізити зникають по черзі, однак він не реагує. Магічний свисток, який слугував мотиватором дій, тепер не впливає на нього. Персонаж залишений сам із собою, таким чином реалізується та модерністська тотожність, про яку йшлося раніше: «людина – внутрішній світ». Всі потуги до активної діяльності, комунікації з оточенням – марні, головний герой залишається викинутим на сцені в абсолютній саморефлексії. Жодні подразники не здатні вплинути на нього, тому С. Беккет повторює: «Карафа опускається і лежить недалеко від нього. Він не рухається. Свисток згори. Він не рухається. Карафа опускається далі, бовтається перед його лицем. Він не рухається. Карафа піднята і зникає в польоті ...Свисток згори. Він не рухається» (*пер. автора*) [112, с. 206].

Таким чином людина модерністського світогляду стоїть на ідеалістичних позиціях, вона у своїх відчуттях спирається не на зовнішні подразники, а на внутрішнє Я, свою самосвідомість або підсвідомість. Знаходиться в пошуках Абсолюту, Бога, і в результаті його негачії, констатації його смерті, трагізм світовідчуття людини постає ще більш драматичним. Модернізм став естетичною системою нового порядку, аналізуючи «приватне життя людини, самоцінність її індивідуальної долі в процесі моментів буття» [36, с. 5]. Людина концентрується на аналізі власного его, самоцінності своєї індивідуальності: оскільки навколишня дійсність акцентує трагізм її існування, то повернення до свого власного «я» розглядається як втеча від реальності до першобуття.

Часова невизначеність, протяжність спричинена пасивністю персонажів, активні дії зумовлюють швидкий біг часу, однак у цьому випадку герої п'єс бездіяльні та нерішучі. Пасивність є провідною стратегією поведінки персонажів абсурдистських п'єс: зіткнувшись з ірраціональністю свого існування, не маючи мети і цілі через незрозумілість світу, персонажі п'єс втрачають мотивацію робити будь-що, оскільки їхні зусилля приречені на ніщо. Пригадаємо принагідно героїню п'єси Г. Пінтера «Повернення додому», Рут, яка постає нікчемною лялькою в руках своїх родичів, вони використовують її як власну наложницю. Водночас чоловік Рут доволі пасивно реагує на новину, що його дружина відмовляється їхати з ним і кидає при цьому своїх дітей.

Яскраво безініціативність і пасивність проявляється у героїв беккетівських п'єс, наприклад у п'єсі «Чекаючи на Годо», де Владімір та Естрагон невпинно, меланхолічно очікують Годо. Протягом усього часу вони продукують ініціативу зібратися й піти, однак залишаються на місці, будучи не в змозі повіситися на дереві, хоча подібна пропозиція лунає з їх вуст. Вони настільки не хочуть підніматися з місця і щось робити, що замість якихось дій продовжують безглузду розмову, резюмуючи (як і будь-яку свою розмову), що варто чекати на Годо: «Естрагон: Давай негайно повісимся! Владімір: На куці? Виглядає не зовсім надійно. Естрагон: Ми завжди можемо спробувати. Владімір: Вперед. Естрагон: Тільки після тебе» (*пер. автора*) [112, с. 18].

Замість того, щоб проявити якусь твердість і прийняти рішення, Владімір та Естрагон просто перекладають відповідальність на довгоочікуваного, майже ілюзорного Годо, який ось-ось має надійти: «Владімір Давай почекаємо і побачимо, що він скаже Естрагон: Хто? Владімір: Годо» [112, с. 19]. Театр абсурду відмовляється від класичної побудови сюжету, персонажі п'єс трактуються як бездіяльні, хоча вони інтерактують між собою, однак фактично дії не відбувається. Такі п'єси не позбавлені традиційного сюжету, персонажам бракує мотивації, що її можна знайти в реалістичній драматургії, а відсутність сюжету слугує посиленню монотонності та циклічності часу: «слова втрачають сенс, мова перетворюється на безглузде дзижчання» (*пер. автора*) [128, с. 43].

Яскравим акцентом беккетівської творчості постає ідея детемпорялізації, оскільки постмодернізм має в собі префікс «пост», то це наводить на думку, що дія відбувається після всього, що вже могло статися, і ми входимо у фазу позачасовості. Час уже не сприймається таким, яким здавався раніше, оскільки теперішнє та минуле об'єднуються в єдине ціле, збігаються й перекриваються, тому їх вже не існує. Герої беккетівських п'єс постають відокремлено від часу і навіть простору, які раніше розглядалися невіддільно від людини, як кантівські апріорні категорії. Дискурс п'єс С. Беккета позбавлений історичного контексту, таким чином виводився на рівень уніфікованих категорій. Теперішній час поглинається минулим і майбутнім, тому його неможливо диференціювати. Можливо тільки стверджувати,

що очікування чогось, що настане завжди найгірше, що може статися з персонажами.

С. Беккета називають драматургом, який не просто показує нездатність слова репрезентувати дійсність, він дискредитує слово, наполягає на неспроможності будь-яких ціннісних суджень, адже неможливо в чомусь бути впевненим, оскільки воно постійно змінюється. Реальність, категорії буття, час, простір не стоять на місці і назвати «щось» означає таким чином це «щось» обмежити, тому процес називання ніколи не буде релевантним самій дійсності. Так, у п'єсі «Всі, що падають» сліпий містер Руні, піднімаючись з дружиною по сходах, ніяк не можуть чітко визначити їх кількість, стверджуючи, що щоразу вона варіюється: «Я піднімався і спускався по цих сходах п'ять тисяч разів і я до цих пір не знаю, скільки їх» (*пер. автора*) [112, с. 188]. Кількість сходинок завжди інша і тому визначити означатиме вже помилитися. Таким чином, давати чомусь дефініцію, найменувати якусь сутність для С. Беккета не є альтернативою реальності. У п'єсі «Монолог» оратор починає розмірковувати на тему смерті. Помітивши тьмяне світло, він резюмує, що воно падає не з вікна, однак звідки воно ллється, йому невідомо. Далі оратор сам собі заперечує, стверджуючи, що майже точно не з вікна, закінчуючи тим, що точним нічого бути не може. У п'єсі «Чекаючи на Годо» хлопчик, який приносить звістку про прихід Годо Владіміру та Естрагону, щоразу один і той же, однак він ніколи не впізнає їх. У першому акті Владімір сумнівається в тому, що бачить хлопчика вперше, хоча той каже, що не знає його: «Владімір: Я вже зустрічався з тобою, чи не так? Хлопчик: Я не знаю, сер. Владімір: Ти не знаєш мене? Хлопчик: Ні, сер» (*пер. автора*) [112, с. 49]. Однак у другому акті хлопчик приходить і поводить себе так само відсторонено, як і першого разу, каже, що не знає Владіміра та Естрагона. Хлопчик має брата, тому вони деякий час сумніваються, що можливо минулого разу приходив саме його брат. Наприкінці Владімір не витримує і тисне на хлопчика, вимагаючи визнати, що той вже бачив його: «Владімір: Ти точно бачив мене. Не приходь завтра, стверджуючи, що ти мене ніколи не бачив» (*пер. автора*) [112, с. 86]. Така разюча невпевненість пронизує світовідчуття персонажів. Хлопчик йде, не сказавши нічого, і його прихід наступного разу не відрізнятиметься

від попереднього. Він не впізнає Естрагона та Владіміра. Така нестійкість змушує задуматися над сталістю та уніфікованістю реальності, можливості бути впевненим у монолітних речах та категоріях. Основною ознакою постмодерністичних наративів виділяють іманентність та невизначеність, стверджуючи, що «твори цього напрямку в мистецтві загалом виявляють тенденцію до мовчання, тобто з метафізичної точки зору нічого не здатні сказати про остаточні істини» (*пер. автора*) [44, с. 203].

В основі естетичних шукань драматурга постає свідомість людська, і все, що має місце в п'єсах, лише тінь від того, що відбувається в людській свідомості. Драматург відмовляється від ідентифікації абсолютів, уніфікованих цілісних категорій поняття монолітності і сталості. Його символіка фрагментарна, подається частинами, відірваними від цілого. П'єси С. Беккета не ідентифікують конкретний історичний, культурний, соціальний контексти. Персонажі постають для читача відірваними від важелів расової чи національної належності, водночас можуть бути внесені у будь який соціально-історичний контекст, конкретний побут та обставини. Таким чином драматург ніби відриває частину від реальності і описує її, виводячи дискурс п'єс на рівень найширших узагальнень. Фрагментарність постає ключовою і в побудові п'єс, які часто не мають вербального компонента, або репрезентують частину замість цілого. П'єса «Подих», що триває 30 секунд, повністю позбавлена словесного обрамлення, в ній фігурують лише вказівки щодо інтенсивності освітлення та тривалості самого крику. П'єса загалом має зайняти на сцені 30 секунд. Основною дійовою особою є артикуляційний компонент, глядач не бачить людину, яка відтворює звук, не чує нічого, крім нього і тиші. Крик постає відірваною фрагментарною категорією від загальної монолітної субстанції, яка її відтворює.

Відсутність вербального компонента маємо у п'єсі «Ніч та мрії», де дія на сцені реалізується за допомогою мелодії Шуберта та жестів рук. У п'єсі «Не я» глядач має бачити лише безмовну постать Слухача та Героїню, яка буде освітлена таким чином, що в світлі прожекторів опиниться лише її рот для акценту на незв'язному монологі. Глядач, таким чином, позбавлений можливості бачити героїню повністю, її рухи, жести невидимі. Маємо акцентуацію лише на одній

деталі, яка вирвана зі сталого компонента як фрагмент чогось. Проте така фрагментарність не є метонімічною, тому що не символізує чогось поза нею чи над нею. Ці об'єкти репрезентують тільки себе і артикулюють своє звучання, яке лише тоді набуває неповторності, коли відокремлюється від загальної матерії. Таким чином реалізується ліотарівська криза метарозповідей, «ми постаємо свідками роздроблення, розщеплення великих історій і появи безлічі більш простих, дрібних, локальних історій-оповідань» (*пер. автора*) [44, с. 213]. Постмодерний світоустрій наділений категоріями позачасовості, плюральності, антиуніфікації, антисигніфікації. У п'єсах С. Беккета це реалізується фрагментарністю дискурсу, дискретністю, неоднорідністю, суперечностями, кільцевою структурою оповіді. Ці елементи з'явилися у п'єсах С. Беккета ще до того, як термін «постмодернізм» був уведений у літературний вжиток.

Смерть сюжету, насамперед, актуалізується відсутністю лінійного розвитку і постає як «результат інтуїтивного пізнання автором людського стану поліфонічним методом, публіка стикається з організованою структурою викладу і образами, які взаємопроникають і мають бути розкриті тотально, як усі теми розкриті симфонічно, завдяки симультанному впливу» (*пер. автора*) [44, с. 44]. Хіба не ця поліфонічність і є втіленням плюрального дискурсу постмодерністського світосприйняття? Таким чином, гасло про те, що постмодернізм – це старе вино в нових міхах, можна цілком спокійно запозичити з певним уточненням, зазначивши, що постмодернізм – це нове вино, але в старих міхах.

Важливу роль у формуванні постмодерністичного розуміння тексту відіграла теорія інтертекстуальності Ю. Кристевої. Таким чином постмодерністський текст постає лише складовою частиною широкого культурного контексту. Твір зобов'язаний своїм існуванням іншим текстам, що продукує різноманітну кількість алюзій, цитат, ремінісценцій. Серед інтертекстуального конструкту чи не найвідомішим є прихована цитація, стилістичний топос, монтаж, колаж, перенесення героїв у невласливу їм ситуацію.

С. Беккет, п'єси якого, на перший погляд, не містять таких контамінацій, насправді постає майстром прихованих алюзій та так званих «украдених об'єктів».

Варто хоча б Узяти до уваги назву найбільш відомої п'єси «Очікуючи на Годо», яку традиційно інтерпретують як дещо видозмінене ім'я Бога – «Godot-God». Хоча сам автор стверджував, що, якщо він би хотів помістити на місце Годо Бога, він не вагаючись так би й зробив. Е. Бентлі відзначає, що «Чекаючи на Годо» «викликає алузію з книгою Сімони Вайль «Очікуючи на Бога», що тільки підсилює ідею репрезентації Бога у постаті Годо» (*пер. автора*) [10, с. 48]. Продовжуючи думку, він додає зауваження Е. Бентлі, який пропонує алузію на п'єсу О. Бальзака «Ділок», так «у фіналі п'єси Бальзака «Меркаде» прибуває якийсь Годо з грішми, який вирішує проблеми всіх і кожного; у фіналі ж п'єси Беккета міг би з'явитися Господь Бог Старого або Нового Заповітів, щоб вирішити проблеми всіх і кожного» (*пер. автора*) [10, с. 385]. Інтенсифікує образ Бога в постаті довгоочікуваного Годо хлопчик, який приносить звістку про те, що він от-от прийде, але завжди – наступного дня. Як відомо, хлопчик провадить спокійне життя як слуга Годо і має брата, який, на противагу йому, завжди в немилості. Позиція М. Ессліна – це кореляція з образом Каїна та Авеля щодо Божої милості. Однак для Авеля та Каїна – рішення Бога більше, ніж зрозуміло, оскільки Авель, на відміну від Каїна, приніс жертву з чистим серцем. Алузія на пастирів овець та козлів, яка, до того ж, постає перевернутою з ніг на голову, оскільки хлопчик, що пасе овець, якраз завжди в немилості, на відміну від пастуха кіз. Доцільною тут може бути інтерпретація постаті хлопчика як проповідника, який, виконуючи функції античного Гермеса, або ж християнського місіонера, має донести Божу волю до всього людства.

Дійсно, на особливі роздуми наводить надзвичайна кількість біблійних алузій, якими рясніють п'єси С. Беккета. Знаковим у цьому контексті постає пара Поццо та Лаккі, які також інтерпретуються за біблійною парадигмою спасіння, де місце Месії посідає Лаккі, який несе на собі весь тягар гріхів людства (в контексті п'єси він несе важкі валізи, які ніколи не опускає на землю). Сам Поццо веде Лаккі за собою на мотузці, яка зав'язана навколо його шиї, що нагадує Хресну ходу Ісуса. А намагання продати Лаккі на базарі корелюється зі зрадою Іуди, який продав Ісуса за 30 срібняків. Іншими словами, продаж відбувається на духовному рівні, де Лаккі, репрезентуючи Месію, віддається на смерть за викуплення людських гріхів. Тобто

маємо договір купівлі-продажу, де, продавши Спасителя, людина в обмін отримує спасіння від вічних мук. Ще одна інтерпретація пропонує опозицію Отця та Сина тотожною опозиції Поццо та Лаккі як порівняння з тим, як Отець віддає Ісуса на смерть «в ублагання за гріхи наші». Така надзвичайна кількість багаторівневих інтерпретацій притаманна лише постмодерністським наративам, які, слідуючи ідеям плюральності та симультанного, симфонічного звучання, реалізують ідею децентрації та зміщення периферії. Адже постмодерністський принцип нонієрархії «передбачає відмову від будь-яких спроб вибудувати у своєму поданні зв'язну інтерпретацію тексту» (*пер. автора*) [44, с. 161]. Радше інтерпретація тексту набуває ознак плюральності, однак не поверховості та всілякості, а множинності та глибинності.

Мартін Есслін стверджує, що назва п'єси «Всі, що падають» була взята з псалму 144 (14 вірш): «Господь підпирає усіх, хто падає, усіх зігнутих Він випростовує». Чи означало це метафоричний зв'язок з дитиною, яка впала під потяг? Постмодерністичний текст наполягає на мовних іграх, і Е. Кеннеді, згадуючи роздуми С. Коннора про С. Беккета, відзначає, що «його твори намагаються підірвати раціональне розуміння зсередини самої раціональності, повертаючи логічні структури проти самих себе і використовуючи слова (оскільки немає іншого вибору), щоб виразити невиразне» (*пер. автора*) [124, с. 259]. Слово, проти якого протистоїть С. Беккет, залишається єдиним засобом його ж виразності. Ставлення драматурга до слова завжди амбівалентне, оскільки, нівелюючи його, він одночасно підносить його на найвищі рівні артикуляції сутностей та об'єктів.

Провідною стратегією постмодерністських текстів постає гра зі словами, гра з мовою на синтаксичному, граматичному та семантичному рівнях. Діалог Лаккі розглядається уособленням руйнації метатекстів та дискретності буття, на відміну від модерністичного прагнення до створення метанаративу за Ж. Ліотаром або ж домінантного коду за Ф. Джеймісоном, у тексті, який протистоятиме хаосу буття. Постмодерністичні орієнтири наполягають на зміщенні центрів до периферії, з маргінальних позицій у ядро, на дробленні всього на самодостатні субстанції. Мислення Лаккі протистоїть усім ієрархічним установкам і апологує

постмодерністичній концепції нонієрархії та нонселекції. Маємо яскравий приклад постмодерністської мовної гри, вільної від мовних кордонів. Таким чином Лаккі знищує метанаратив і презентує чистий постмодерністський продукт. Абсолютна відсутність розділових знаків у монолозі та наявність академічних алюзій робить його яскравою маніфестацією літератури постмодернізму.

Однак такий фрагментований, дискретний діалог несе в собі важливу ідею. С. Беккет пародійно обіграє імена філософів та науковців таких як шотландський інженер та винахідник Джеймс Вотт та французький математик Луїс Пуансо. С. Беккет поєднує реальне і вигадане, вигадуючи так званий центр Академії Антропометрії в Берні. Згадуються незавершені праці Тестю і Кунрада, які можуть корелювати з автором медичних праць Тестю і відомим французьким видавництвом у Парижі «Conrad». Вірогідніші асоціації з'являються на мовних рівнях, де, при перекладі слів з французької, власні назви набувають нових значень. Маємо тут референцію на ірландського філософа Джорджа Берклі. Монолог Лаккі не є беззмістовним. Його мислення стоїть понад скутими можливостями мови, а пародійне переосмислення алюзій на мовному та семантичному рівнях підсилюють яскраву постмодерністську маніфестацію. Такий ефект у С. Беккета реалізується не тільки в наповненні п'єс, але й у їх архітектоніці, які ще називають антидрамами, це є п'єса: «з дуже слабо вираженою дією, в якій рух від початку до середини і від середини до кінця зовсім незначний, але в ній все ж є дія, і це дозволяє нам оцінити всю п'єсу в цілому не як твір недраматичний, а як пародію на драматичне» [10, с. 124].

У контексті аналізу п'єс С. Беккета, варто згадати С. Кейн, яку розглядають як яскравого представника «in-yer-face theatre» («театр-вам-в-обличчя»). Ці п'єси наповнені агонією смерті, канібалізму, нецензурної лексики, зґвалтування та статевих стосунків, виставлених напоказ. Мінімалізм та афористичність п'єс ставлять її в один ряд з М. Равенхілом, і розглядаються як втілення зовсім нового напрямку в британському театрі 90-х рр. XX ст. П'єса «Любов Федри» оповідає історію про кохання дорослої жінки до свого пасинка. Вона сповнена шоковими сценами жорстокості, зґвалтування та закінчується в нестримній какофонії

канібалізму. Однак, хоча агресивність і гіпернатуралізм і відрізняє п'єси цього автора від інших, проте мінімалізм та афористичність деяких зближує її доробок із творами театру абсурду. Розглянемо, наприклад, п'єсу «Жадання», де розмова відбувається між чотирма персонажами, імен яких ми не знаємо, а позначені вони на кшталт кафкіанських героїв – «А», «В», «С», «М». Розмова, яка точиться між ними, навряд чи має сенс і швидше нагадує беккетівських та пінтерівських героїв, де кожен говорить про своє, а в результаті всі – про ніщо: «С. Помер хтось, хто не мертвий. А. І тепер ми друзі. С. Це не моя вина, це ніколи не було моєю провиною. М. Все що трапляється, має статися. В. Де ти була? М. Всюди. С. Забирайся. В. Куди? С. Зараз же» (*пер. автора*) [122, с. 157].

Насильство та зверхність є постійною складовою п'єс С. Кейн, де персонажі знущаються один з одного, використовуючи різноманітні засоби: вбивають, виїдають очі, розрізають тіло. У п'єсі «Підірвані» батько в пориві гніву вбиває свою дочку, а потім пасинка. Драми абсурду також містять у собі елемент насильства і грубості, якими просякнуті п'єси провідних абсурдистів. Прикладом такої є п'єса «Урок» Е. Йонеско, де вчитель, розчарований в інтелектуальних здібностях учениці, наприкінці вбиває її. Нещасна виявляється лише однією з багатьох його жертв. Дещо послаблені акти зверхності і насильства спостерігаються у п'єсах С. Беккета, так наприклад, у найвідомішій п'єсі «Чекаючи на Годо» другорядні персонажі Поццо і Лаккі зображені як володар і раб у першій дії. Хоча в наступній ситуація змінюється цілком на протилежну. У С. Беккета насильство йде в одному ряду із домінуванням, яке проявляється в словах приниження та зверхньої поведінки.

Цікавими також у контексті втілення техніки «потoku свідомості» постають п'єси С. Кейн. У п'єсі «Жадання» зустрічаємо монологи героїв, які гармонують з діалогами персонажів С. Беккета. Читач стикається лише з нестримним потоком слів та обірваних фраз: «адже ти гідна цього і відповідати на запитання хоча краще б цього не робити і говорити тобі правду коли зовсім не хочеться і намагатися бути чесним бо це тобі більше подобається і жити в страху» (*пер. автора*) [135, с. 170]. Таку ж данину потоку свідомості віддає й С. Беккет у п'єсі «Не я», де головна героїня веде уривчастий монолог. Обірвані фрази, речення якого переплітаються в

своєрідну какофонію, яка лине зі швидкістю думки. Цікавим театральним прийомом вважається інсценізація п'єси, коли при постановці світло фокусується на вустах героїні в темряві. Слова набувають хаотичного звучання, постійно повторюються, монолог виглядає незв'язним і непослідовним, ніби необдумана мова в маренні: «Рот: ...зовні...в цей світ...цей світ...крихітне маленьке створіння...раніше терміну...в забу-...що?...дівчинка? ..так...крихітне маленьке створіння...в цей...сюди в цей...раніше, ніж потрібно» (*пер. автора*) [112, с. 376].

Техніка потоку свідомості актуалізується також через три крапки після кожного слова, повторення одних і тих же слів, невпевненість в артикуляції, запитання, адресовані самій собі. Все це лише підсилює ефект самовільного вивільнення думок і бажань. У п'єсі «Щасливі дні» головна героїня – Вінні, закопана по пояс у землю, веде довгий монотонний монолог, який адресований чоловіку Віллі, що спить поблизу. У цій п'єсі уривчасті фрази відділяються не трьома крапками, а ремарками автора, що посилює ефект їх хаотичного, уривчастого звучання. Вінні спочатку згадує молитву, потім починає чистити зуби, турбується про самопочуття Віллі, хвилюється про погіршення свого зору. Думки настільки хаотичні, що виглядають як поєднання високих матерій і низьких субстанцій.

Постмодерністська свідомість носить, насамперед, кризовий характер, який зумовлений критикою авторитету раціоналістичного знання та позитивних цінностей. Саме з таких позицій починає актуалізуватися так звана «епістеміологічна невпевненість», яка ставила під сумнів традиційні істини та адекватне розуміння дійсності. Г. Пінтер у своїй Нобелівській лекції наголосить на тому, що дійсність постійно змінюється, що надзвичайно гармонічно резюмує позицію С. Беккета щодо змінності та несталості реальності. У похилому віці драматург відзначить ідею про те, що не існує різниці між реальним та нереальним, ні між тим, що є правдою і брехнею. Річ не обов'язково повинна бути або правдива, або хибна. Вона може бути одночасно і правдивою і хибною.

Постмодерністична парадигма характеризується відмовою від ліотарівських метанаративів, що знайшло своє відображення в багатозначній п'єсі «Повернення додому» на прикладі нівеляції законів моралі у поведінці Рут із членами сім'ї, та в

пасивному ставленні Едді, що показово в контексті руйнування сім'ї як інституту сталості та стабільності. Все постає перевернутим з ніг на голову: сім'я залишається на периферії, діти не беруться до уваги. Те, що відіграло провідне значення: моральні установки суспільства, в п'єсі розглядається як дрібниця, яку легко усунути. Таким чином постмодерністський дискурс стоїть на позиціях критики позитивних установок: «постмодерністи вважають у рівній мірі неможливим і марним намагатися установлювати будь-який ієрархічний порядок або які-небудь системи пріоритетів у житті» (*пер. автора*) [44, с. 76]. Ерозія віри у метарозповіді породила їх руйнацію в постмодерністичній парадигмі.

У п'єсах драматурга дискредитація слова сягає своєї кульмінації, коли на зміну метанаративу приходить так звана «гетерогенність мовних ігор». І. Хасан влучно називає Г. Пінтера «жахливим пророком постмодерну». Мова використовується драматургом не для виконання комунікативної функції, бо персонажі говорять, щоб утягнути один одного в хаотичну плутанину. Так, у п'єсі «Теплиця» хаотична гра словами реалізується під час допиту Лема: «Каттс: У тебе бувають моменти депресії? Лем: Ну. Я б не називав це депресією... Каттс: Ти вважаєш себе комунікабельною людиною?» (*пер. автора*) [144 с. 69]. Будь-яке намагання Каттса логічно відповісти на запитання наштовхується на невдачу, оскільки його відповідь переривається зовсім іншим запитанням. Г. Пінтер використовує всі можливості слова для того, щоб персонажі «грали» мовою, здійснювали комунікативну дію, збивали один одного з пантелику, досягаючи поставленої мети. Особливу роль у творчості драматурга відіграє концепт «гри», який блискуче реалізується в п'єсі «Коханець». Ця гра, спроектована в свідомості персонажів і не має ніякої референції до реальності, тому породжує симулякр. Симулякри не наділені жодними референтами, тобто не мають базису в реальності, а існують лише у своїй «самості». Симуляція є світом самореферентних знаків, які у п'єсі драматурга реалізуються у створенні образу коханців у процесі гри, однак образ цей не має під собою підґрунтя і не існує, крім своєї екзистенції в реальності взаємостосунків у подружжі. Ідентифікувати щось, говорити по суті – це те, чого

намагаються уникнути герої п'єс. Оскільки нема нічого істинного і немає нічого неправдивого, все взаємозамінюється, децентрується та деформується.

Криза логоцентризму актуалізується в плюралізмі, фрагментарності, неоднозначності. П'єси драматурга доволі багатозначні, що призводить до різноманітності самобутніх інтерпретацій. Неясність трактування простежується протягом аналізу всіх п'єс: невідомо чому в п'єсі «Кімната» Берт кидається на темношкірого. Читач ставить питання: що такого вчинив у минулому Стенлі, що за ним приходять секретні найманці Голдберг та Маккен у п'єсі «День народження». У п'єсі «Німий офіціант» ніхто не знає, хто найняв Гаса та Бена кілерами і чому одного з них варто вбити. Навіть політичний театр Г. Пінтера залишається багатозначним: у п'єсі «Теплиця» не вказано, що місце дії – божевільня і хто туди потрапляє. Невідомо, хто батько майбутньої пацієнтки – службовець клініки чи сам головний лікар. Однак Г. Пінтер вважає не вартим загострювати увагу на цьому. Його стиль реалізується в зображенні наслідків дій персонажів, коли причини нам невідомі. Можливо, відбувається умисна відмова повідомляти читачу певні деталі, які б висвітлили зміст п'єси у всій повноті. Таким чином реалізується концепція вибіркового еkleктизму та фрагментарності оповіді. Такі атрибути притаманні постмодерністським установкам, адже «вихована самим постструктуралістським поглядом на світ фрагментарність бачення, що подає, як фасетний погляд очей комахи, тільки мозаїчне зображення, спонукає в усьому розрізняти лише деталі і множинності» (*пер. автора*) [44, с. 46].

Водночас Г. Пінтер-модерніст реалізує себе також як абсурдист. Основною метою він ставить конфронтацію людини з самою собою, усвідомлення своєї сутності і саморефлексії. Герої його п'єс завжди знаходяться у вивіреному просторі, що є безпечним сховком, за стінами якого чатує небезпека. Допоки герої знаходяться у цьому обмеженому притулку – їм комфортно і зручно, вони не бажають знати, що знаходиться зовні. Після аналізу М. Ессліном творчості Г. Пінтера у своїй монографії «Театр абсурду», драматург почав потрактовуватися з позицій абсурдистських традицій. Дійсно, ранні п'єси відтворюють найбільш стійкий зв'язок з абсурдистською парадигмою. Як-от п'єса «Кімната» фіксує

неспроможність слова здійснювати комунікативні функції, персонажі наповнюють діалоги нестримною балаканиною, що не несе нічого суттєвого. Велика кількість повторень, кліше, мовчанок, якими рясніє абсурдистський дискурс, реалізується в п'єсах Г. Пінтера. Хронотоп п'єс також позбавлений соціального, історичного та культурного аспектів. Про минуле персонажів також нічого не відомо, що гармонійно ставить їх на один п'єдестал з персонажами п'єс С. Беккета чи Е. Йонеско. Яскравий та неочікуваний фінал, невпевненість у минулому, неочікувана поведінка персонажів зближують п'єсу з абсурдистським наративом.

Драматург ізолює своїх персонажів у закритому просторі, у якому вони почуваються в безпеці. Таке прагнення залишитися наодинці із собою напрочуд чітко корелює з модерністичними традиціями саморефлексії і відсторонення від світу. Досвід техногенних катастроф, світових воєн змусив людину злякатися себе, своєї сили, якою вона навіть не може повністю керувати. Людина немінна реалізує одну з провідних тем модернізму: «слабкість людської природи, її безсилля перед темними силами епохи» (*пер. автора*) [36, с. 141]. Таким чином те, що чатує на персонажів п'єс за межами їх затишного простору, є хаотичним світом, від якого людина намагається втекти та сховатися, а ті, що приходять ззовні і втручаються в життя персонажів, завжди руйнують ту хитку гармонію, яка панувала до їх приходу.

П'єси Г. Пінтера віддзеркалюють модерністський дискурс у контексті використання техніки «потoku свідомості» та внутрішнього монологу. У п'єсі «Пейзаж» маємо монологи Даффа та Бет про вже пройдені етапи життя. Діалоги Бет переважно нагадують меланхолійну медитацію, наповнену повторами слів, довгими паузами, короткими реченнями без складних зворотів. Модерністські наративи шукають самовизначення в екзистенціалізмі, практиках несвідомого, заглибленні у себе. Діалоги пінтерівських персонажів, на перший погляд, здаються тривіальними та буденними, однак не вони є основною метою комунікації. Таким чином персонажі намагаються захистити своє «я», відмовляючись говорити на теми, які вони вважають серйозними. Тому комунікативна функція слова зведена до мінімуму, діалоги постають абсурдними та антидіяльними.

Однак варто також зупинитися на реалістичному втіленні п'єс драматурга. Реалістична парадигма дійсно постає як струнка, ієрархічна композиція, яку можна простежити у п'єсах Г. Пінтера. Розглянемо, наприклад, п'єсу «Сторож», місце дії є конкретно визначеним, маємо квартиру, куди приводить Девіса Астон. Для того, щоб інтенсифікувати реалістичність і навіть буденність ситуації, Г. Пінтер у ремарках описує тривіальні справи щоденного життя персонажів: Мік шукає крісло, ходить по кімнаті, закурює сигару. Сюжет достатньо повний, хоча він і не відповідає традиційній композиції п'єси. Астон приводить додому безхатченка Девіса, якого врятував від бійки у якомусь пабі. Сам він проживає разом з братом Міком. Упродовж сюжету читач більш чітко може простежити особливості характерів персонажів. Девіс розкривається як самозакоханий нероба, що прагне посварити братів, щоб мати із цього зиск. Він використовує вдавану дружбу з Міком для того, щоб скомпрометувати Астона, який необережно бовкнув, що певний час провів у психіатричній клініці. Однак намагання Девіса марні, оскільки вдавана дружба з Міком виявилась ілюзорною, а повернути довіру Астона у Девіса не виходить. Девіс постійно мріє добратися в містечко Сідкей, де, за його словами, залишились документи. Саме у цій п'єсі Г. Пінтер змінив мотиви: світ постає не абсурдним, світ «погано влаштований. Девіс – бідний, бездомний старий викликає співчуття» (*пер. автора*) [28, с. 106]. Е. І. Глумова-Глухарьова навіть порівнює п'єсу з творами «Молодих та сердитих» – А. Уескера та Ш. Ділені, які пишуть про долі «маленьких людей». Персонажі п'єси не настільки відірвані від реальності, як персонажі традиційних абсурдистських творів, вони живуть звичайним життям, реагуючи на ситуації природно та енергійно.

Справжнім релістом, який спромігся заявити про себе у контексті «Молодих та сердитих» а також у постійному порівнянні з Б. Брехтом, постав англійський драматург Джон Арден. Його потрактовують як основного апологета самоцінності англійської історії та фольклору. Реалістичний дискурс пронизує всі його п'єси. Найбільш відомою з яких постає «Танець сержанта Масгрейва». П'єса оповідає історію про чотирьох дезертирів-солдат, які після Кримської кампанії опинилися у шахтарському містечку. Жителі містечка бунтують, тому неприязно приймають

солдатів, гадаючи, що вони прибули для того, щоб придушити страйк, в той час як міська влада радіє їх приходу, плануючи використати їх у своїх цілях. Місце дії чітко визначене, історичний контекст збережено повністю, отже зрозуміла й мотивація персонажів. Орієнтирами реалістичного мистецтва постає правдиве відтворення дійсності у її багатогранних проявах, достовірне відображення характерів у контексті історичної епохи, певних соціальних парадигм та установок. Провідною стає історично-соціальна детермінованість зображення характерів, не фотографічне копіювання дійсності, а аналіз внутрішніх закономірностей дійсності. Людина не постає відірваною від буття, а розглядається як його невід'ємна частина. Таким чином, сержант Масгрейв вступає в діалог з соціально-історичним буттям. Саме з історизмом виникає реалістичне мислення, кожна епоха має свої особливості, своєрідні взаємини між різними прошарками суспільства, так званий дух епохи. Джон Арден, роздумуючи про соціальний детермінізм людських конфліктів, звертається до історії. Значний інтерес викликала п'єса «Останнє літо Армстронга», де драматург відкриває для читача завісу конфлікту між Шотландією та Англією часів королів Якова та Генріха XVIII.

Дещо витісненою з реалістичного дискурсу постає п'єса «Тиха пристань», яка не вписується в струнку композицію п'єс, наповнених історичними, соціальними та культурним підґрунтям. Хоча сюжет розвивається за вивіреною схемою, однак елементи п'єси наштовхують на дещо видозмінене її прочитання. Сюжет п'єси ґрунтується на ірреальному припущенні: лікар Ехінкоук придумав еліксир молодості, який він неодмінно прагне випробувати на свої літніх пацієнтах. Цей еліксир здатний повернути десятки років юності та краси. Пацієнти лікарні спочатку мріють омолодитися, однак потім, образившись на лікаря, підсипають йому еліксир. Таким чином лікар омолоджується на очах здивованої публіки, так і не досягнувши своєї мети – омолодити пацієнтів. У п'єсі невідоме місце дії, окрім приміщення лікарні. Пацієнти – уже немолоді люди, які проживають своє життя в спокійному, меланхолійному ритмі. Кожен із п'яти персонажів живе у своєму власному світі, як от місіс Гниль, найстаріша з мешканців, святкує свій 90-й день народження. Вона більше часу проводить у сні, мріючи про китайський чай, теплу

ковдру та ігри, у яких вона постійно повинна вигравати. Місіс Летузель, яка доглядає за місіс Гниль, мріє про те, як скоріше прибрати до рук усі її статки. Містер Ельфік таємно закоханий у місіс Гниль, водночас містер Горлопен бачить мету свого життя у собаці, якого він постійно намагається сховати від дирекції клініки. Містер Кіснет також прагнув омолодитися, однак дізнавшись, що лікар не допускає його до процедури, зіграв ключову роль у зміні ходу дій у п'єсі, переконавши старих у тому, що потрібно відмовитися від омолодження, натомість помститися лікарю.

Модерністичне прочитання п'єси полягає у самозаглибленні персонажів у своє самовідчуття, адже навколишній світ їх лякає. Більше того, таким чином вони відмовляються від омолодження, адже ставши молодшим доведеться почати життя спочатку, знову вступити у взаємодію з навколишньою реальністю. Містер Горлопен викрикнув: «Ні, пробачте мені, ні, містер Горлопен! Вас очікує та ж самотність, як і раніше. Мене теж, тому я й знаю! Жахливо, чи не так?» (*пер. автора*) [4, с. 172]. Самотність як категорія стала основним атрибутом людини модерністського світосприйняття. XX ст. зруйнувало хиткі орієнтири людської свідомості. Людина стикається віч-на-віч з клінічною дійсністю, світом, який вона не пізнала до кінця, з людьми, які, насправді чужинці.

Кіснет наполягатиме, що містер Горлопен, навіть ставши молодим, не спроможеться здобути кохання місіс Гниль, а міссіс Летузель не зможе отримати жадані гроші, оскільки всі вони сховані у лікаря. Навіть стара місіс Гниль не забажає повертати юність, оскільки лише в старості вона стала красивою, а в минулому, за словами Кіснета, вона була як «шматок сирного тіста», а весільна сукня була схожа на «масний папір, в який вона загорнулась» (*пер. автора*) [4, с. 172].

Потужним індикатором відчуження персонажів від навколишнього світу постає своєрідна німота персоналу клініки та її відвідувачів. Монологи ведуть лише пацієнти з лікарем. Медсестри та санітари беруть участь у розвитку дії, однак вербально її не супроводжують. На початку п'єси мешканці закладу святкують день народження місіс Гниль, і коли лікар цікавиться, де пиріг, відповіді немає, хоча медсестра мовчки вносить пиріг і роздає його гостям. У четвертій сцені санітар Сміт

поспішає підняти слухавку телефону, однак не «встигає» сказати ані слова, слухавку забирає лікар. Можна припустити, що Сміт у будь-якому випадку не встиг би відповісти на дзвінок, оскільки він не наділений драматургом вербальною функцією. Містера Ельфіка викликають у процедурну до старшої сестри, однак він настільки зайнятий собакою, що не встигає прийти вчасно. Неочікувано входить сестра Браун і Ельфік відповідає: «Так сестро, я зараз ...у кабінет старшої сестри. Ну як же. Я якраз туди прямував» (*пер. автора*) [4, с. 134], хоча сестра Браун не промовляє ані пари з вуст. Таких моментів у п'єсі багато, більше того, коли клініку відвідують поважні гості і стають свідками експерименту омолодження, ніякими репліками вони не наділені.

Таким чином, бачимо, що драматурги послуговувались парадигмами різноманітних літературних напрямів, і в тому полягає авторське всевладдя, яке піддається критиці сучасними постмодерними теоріями літератури. Дискурс п'єс, відповідно, охоплює ширший період, ніж зазвичай це розглядалося. У контексті теоретико-літературної думки все частіше починає звучати теза, що заплутаний конгломерат класифікацій може бути таксономічно впорядкований тільки завдяки автору і силі його творчої свідомості.

1.3.3. «Театр вам-в-обличчя». Основні принципи (на матеріалі драматургічних творів Керіл Черчіл)

Драматургія К. Черчіл наповнена атмосферою різкої політичної рефлексії та феміністичних студій. Її п'єси є маніфестом постмодерної драми. Політична проблематика тут поєднується з інтертекстуальністю, неоінтерпретацією античних сюжетів, колажем та метадраматичністю. Авторку найчастіше зараховують до сучасного постмодерного політичного та феміністичного театру, а її п'єси вирізняються актуальною та різкою соціальною проблематикою. Однак поряд з такими роботами зустрічаємо масив драматичних творів, які потребують детального дослідження та аналізу, пропонуючи нові підходи та шляхи втілення авторських ідей.

Поміж експериментальних п'єс вирізняється «Кохання та інформація», яка є фрагментарієм, що складається з непов'язаних між собою сюжетів. Усі епізоди оформлені у монологи абсурдистських персонажів того ж С. Беккета, які бурмотять собі під ніс монотонні фрази, що безупинно повторюються і накладаються одна на одну. П'єса відкривається фрагментом під назвою «Секрет», де сумніви людини обрамлені переривчатим монологом. Наступний короткий фрагмент – «Перепис» – показує роздуми людини щодо телефонних дзвінків, які надходять від різноманітних кол-центрів. Далі слідує душевні терзання фанатки, серце якої розривають непереборні почуття до свого кумира. Фрагмент «Катування» – це роздуми ката над результативністю своїх дій щодо жертви, а уривок «Експеримент» – монолог вченого, який досліджує нервову діяльність мозку курчат, проводячи над ними різноманітні біологічні дослідження. Таких різнопланових сюжетів у п'єсі налічується близько 50-и, кожен з яких висвітлює певний, часто дріб'язковий момент у житті людини. Варто зауважити, що всі фрагменти досить короткі, і займають не більше 5–10 реплік з боку кожного, або ж 10 реплік монологу. Переважна більшість монологів постають у вигляді яскравої маніфестації техніки потоку свідомості, де мимовільні внутрішні поривання героїв прагнуть вирватися назовні, утворюючи потік незв'язного мовлення. Постежимо це на прикладі фрагменту «Самітник»: «все в порядку бачиш все добре я йому збрехав все добре я їм зовсім нічого про себе не

сказав все добре я впевнений що все добре я впевнений все добре» (*пер. автора*) [162, с. 28]. Монолог героя швидше нагадує думки, аніж структуровану розповідь, самі речення не виділені розділовими знаками. Подекуди спонтанна пунктуація присутня, однак монолог від цього не втрачає ефекту внутрішнього заціпеніння та примарного ковзання думки. Більше того, авторка не починає нові речення великими літерами, таким чином репліки обох мовців зливаються в один потік імітації внутрішнього мовлення людини. Простежимо на прикладі фрагменту «Голос Бога»: «Я молився про це вголос іноді вголос, іноді просто мовчки слова були чутні, я молився подумки якщо хочете, подумки в душі тобто іноді вголос, а іноді іноді просто в тому стані, в якому я молився» (*пер. автора*) [162, с. 28].

Монологи більшості персонажів нагадують беккетівського Креппа, який меланхолійно роздумує над власним життям, або славнозвісні, яскраво освітлені уста героїні п'єси «Не я», яка буркотливо і незв'язно сповідається на сцені. Цікаво, що деякі фрагменти цієї п'єси-мозаїки, окрім театру абсурду, взагалі спрямовують до гіпернатурального, конфронтаційного «театру вам-в-обличчя», де табуйована, вульгарна лексика та аморальна, непристойно-еротична поведінка персонажів є нормою. Звернемося до фрагменту «Фанатка», де почуття прихильниці, які адресуються кумиру, зодягаються в гіпернатуралістичну форму з елементами катувань, батьковбивства, суїциду, надприродних форм мазохізму: «Так люблю його люблю більше ніж ти я б вистрибнула з вікна ковтала б вогонь руку собі відрізала їла собаче лайно вбила б матір їла котячий корм» (*пер. автора*) [162, с. 6].

Дещо схожі образи, однак ще більше інтенсифіковані, простежуються у зачинательки сучасного руху «театру вам-в-обличчя» С. Кейн. Авторка, яка наклала на себе руки у віці 27 років, залишила творчий доробок, який і досі трактується як неприхований виклик традиційному театру та драматургії. П'єси С. Кейн переповнені сценами статевих зносин, канібалізму та насильства, лексика рясніє табуйованим сленгом. Як-от, виїдання очей солдатом нещасному Яну в п'єсі «Підірвані» та відрізання кінцівок і заміна їх місцями у п'єсі «Очищені». Вбивство дочки батьком у п'єсі «Любов Федри» дещо перегукується з прагненням фанатки у п'єсі «Любов та інформація» вчинити самогубство, відрізати собі кінцівку та вбити

матір заради божевільного почуття кохання. Цікаво, що Д. Крейг у передмові до збірника п'єс С. Кейн, коментуючи мотивацію героїв до таких шокових дій, відзначить, що в п'єсі «Очищені», де лікар-мучитель Тінкер з особливою жорстокістю знущається над своїми піддослідними, «кожен ув'язнений закоханий в іншого, але Тінкер з особливим садизмом перевіряє почуття кохання кожного для того, щоб дізнатися його межу ...змушує персонажів терпіти особливий біль з метою дізнатися, яку владу кохання має над ними» (*пер. автора*) [122, с. 12]. Подібна мотивація до відчайдушних дій простежується у фрагменті «Фанатка», де соліквой дівчини гучно перегукується з діями персонажів п'єс С. Кейн.

Показовою у втіленні техніки театру-вам-в-обличчя постає п'єса «Хмара № 9». Поділена на два акти, вона оповідає історію однієї родини часів колонізації Африки Британською імперією Вікторіанської епохи. Клів, адміністратор колонії та його дружина, Бетті, проживають разом з сином – семирічним Едвардом та дворічною донькою Вікторією. Їм прислуговує чорношкірий африканець Джошуа, образ якого, вказівками авторки, має відтворюватися на сцені світлошкірим актором. Такі ж ремінісценції продовжуються з інсценізацією образу Бетті, яку має грати на сцені чоловік, а роль семирічного сина Едварда – жінка. Окрім них, у будинку проживають мати Бетті, Моуд та гувернантка, Еллен. Колонізовані племена починають бунтувати, тому в домі шукають прихистку вдова, місіс Сандерс, з якою Клів матиме інтрижку, та дослідник, Гаррі Беглі, який, як з'ясовується, розбестив Едварда, вступивши з ним у статевий зв'язок. Дізнавшись про нетрадиційну орієнтацію Гаррі, Клів змушує його взяти шлюб з гувернанткою Еллен, яка теж має гомосексуальні поривання до Бетті. Другий акт датується 1979 роком, хоча для героїв з попереднього акту пройшло лише 25 років. Бетті кидає Кліва, а її син Едвард має хлопця Гаррі, Вікторія, будучи одружена з Мартіном, і народивши сина, ніяк не може зважитись кинути чоловіка заради своєї дівчини. Більше того, в п'єсу час від часу проникають персонажі з попереднього акту: Клів, Едвард-хлопчик та Бетті. Показовим у контексті реалізації прийомів театру вам-в-обличчя у драматургії К. Черчіл є наявність вульгарної лексики, табуйованих слів, сцен насильства, статевих стосунків, нетрадиційних варіантів їх втілення. Так, у першому акті, Гаррі

та Джошуа наважуються провести ніч разом: «Гаррі: Ходімо в сарай і займемось коханням. Це не наказ. Джошуа: Так, добре» (*пер. автора*) [122, с. 262]. Звісно, можна припустити, що ексцентрична авторка могла дозволити собі референції до таких дій, але не реалізацію їх на сцені, що характерно для драматургів сучасної хвилі «театру вам-в-обличчя». Однак, у другій дії, Едвард, Лін, Вікторія фактично гвалтують Мартіна, а дія відбувається не за лаштунками, а на очах читача і потенційного глядача: «вони вискакують на Мартіна, зіштовхують на землю і починають займатися з ним коханням» (*пер. автора*) [122, с. 310]. Така яскрава сцена гіпернатуральності та відкритості сексуальних стосунків є чіткою властивістю саме «театру-вам-в-обличчя». Найбільш відомий теоретик цієї школи влучно характеризує ефект екстраполяції: «драма, яка хапає публіку за горлянку і трясє до того часу, поки вона не зрозуміє сутності того, про що йдеться» (*пер. автора*) [150, с. 4]. А. Сієрз також називає його театром, який глибоко впливає на аудиторію, такі п'єси «використовують тактику шоку....тому, що послуговуються новим тоном чи структурою, або через те, що сміливіше та експериментальніше презентують те, до чого звикли глядачі» (*пер. автора*) [150, с. 4].

Загальноприйняті моральні норми співжиття між подружжям та людьми у цій п'єси стають перевернутими з ніг на голову. Якщо у першому акті Клів зраджує дружині з вдовою Сандерс, гувернантка закохана в його дружину, містер Гаррі зваблює малолітнього Едварда та втягується в гомосексуальні стосунки з чорношкірим прислужником Джошуа, то в другому акті ці ідеї набувають більш яскравої маніфестації, де Едвард вже не приховує нетрадиційного зв'язку зі своїм хлопцем, а дочка Бетті кидає чоловіка заради своєї дівчини. Таким чином Керіл Черчіл була недалеко від сучасного «театру вам-в-обличчя», який «ставлячи під сумнів моральні норми, сміливо дивиться в очі традиційним уявленням про те, що може або повинно бути показано на сцені» (*пер. автора*) [150, с. 4]. Така нетрадиційність взаємин та нестримність бажань спрямовують до провокаційного театру С. Кейн та М. Равенхіла, який «проникає у найпримітивніші почуття, розбиваючи табу, згадуючи заборонене, створюючи дискомфорт» (*пер. автора*) [150, с. 4]. Споглядання натуралістичних, відвертих сцен, які оголюють людську

сутність, проникають у найінтимніші куточки приватного життя, не дозволяють «нам сидіти і неупереджено споглядати те, що ми бачимо, театр-вам-в-обличчя торкає наші емоції, проповзаючи нам під шкіру» (*пер. автора*) [150, с. 4]. За словами А. Сіерза, дійсно нескладно визначити належність п'єси до цього типу театру: «мова, як правило, брудна, персонажі говорять на заборонені теми, займаються сексом, принижують один одного, переживають неприємні емоції, набувають насильницьких рис» (*пер. автора*) [150, с. 5]. Насильство є складовою категорією п'єси К. Черчіл. Наприклад, постійні побиття Едварда матір'ю або напад на Кейті банди хлопчаків.

Окрім цього, К. Черчіл також є авторкою творів, які можна назвати антидрамами, однією з таких є п'єса «Блакитне серце» (1997), яка складається з двох частин: «Бажання серця» та «Блакитний чайник». Дарен Гоберт, аналізуючи творчий доробок К. Черчіл, відзначає, що «Черчіл використовувала такий же ж термін (антидрама), описуючи свої «Бажання серця» та «Блакитний чайник» (*пер. автора*) [150, с. 4]. Вони співзвучно корелюють з театром абсурду С. Беккета та Е. Йонеско та театром загрози Г. Пінтера, де антимотивованість героїв, нівеляція мови та безсюжетність слугують атрибутами абсурдистських драм. П'єса «Бажання серця» оповідає про підготовку зрілого 60-літнього подружжя Брайана та Еліс до приїзду їхньої 35-річної дочки Сьюзі з Австралії. П'єса розпочинається з того, що жінки пораються на кухні і до кімнати входить Брайан, надягаючи светр. Однак, за вказівками авторки, з цього моменту п'єса перемотується назад, і всі герої повертаються у вихідні положення, починаючи з порання жінок на кухні. Таких перемотувань назад у п'єсі налічується до 25-и, вони можуть повторюватись або неочікувано завершуватись. Багато в чому п'єса завдячує досвіду театру абсурду. Персонажі просто стиснуті лещатами кола, з якого не мають змоги вирватися, оскільки кожна сцена переграється по декілька разів, закінчуючись абсурдними витівками. Наприклад, крізь двері в будинок може забігти гамірливий натовп дітей, двоє озброєних чоловіків, які розстрілюють всіх присутніх, або гігантська пташка. Окрім того, в одному з варіантів п'єси перетворюється на детективне розслідування, оскільки в одному з програвань сюжету Брайан з жінками обговорюють тіло в саду,

а Еліс захищає наявність у кожного алібі, стверджуючи: «Я не знаю, чому ви повинні діяти, ніби ми в чомусь винні, коли це не має нічого спільного з ким-небудь з нас, за винятком того, що тіло було знайдено в нашому саду, воно було скинуто кимось в наш сад, це всім відомо» (*пер. автора*) [163]. Звідки взявся небіжчик у саду і що з ним сталося далі – невідомо, оскільки при перемотуванні п'єси автор до цього моменту більше не повертається. Однак щоразу п'єса перемотується, розігруючи все нове розсортування діалогів та подій. Мова, якою послуговуються герої, чітка, лаконічна, однак поверхнева. Такі діалоги відсилають до «пінтереску» та драматургічних прийомів раннього Г. Пінтера. Д. Прайс з цього приводу відзначить, що «безліч паралелей між ранніми п'єсами К. Черчіл і мовним стилем Г. Пінтера можна розглядати як вроджену особливість її драматичної мови. Р. Конн, яка відзначила «пінтерсектичне» використання «слова, ритму та жесту підкреслює лінгвістичну схожість двох драматургів ...К. Черчіл наслідувала, зміцнила, а потім перетворила цей стиль на свій власний» (*пер. автора*) [123].

П'єси Г. Пінтера, які порівнюються з великою кімнатою, зовні якої чатує загроза, співзвучно корелюють з «Блакитним серцем», де батьки з тривогою очікують приїзду дочки, ніби бояться зустрітись з нею, із силою, яка втрутиться в звичний біг речей і змінить їх. Потім до кімнати неочікувано вривається галаслива зграя дітей, символічно демонструючи реакцію на приїзд дочки. Після перемотування в кімнаті з'являється п'яний брат Сьюзі – Левіс, якого всі намагаються випроводити за двері. За третім перемотуванням подій Еліс просить Брайана гарно ставитись до дочки: «Все, що намагаюсь тебе попросити – це ставитись до неї добре» (*пер. автора*) [163]. Далі до кімнати замість Сьюзі вриваються двоє озброєних чоловіків, які всіх убивають. Лейтмотив чужинців, характерний для драматургії Г. Пінтера, у творчості К. Черчіл проявляє себе в достатній повноті. Так сама дія відбувається у закритій кімнаті, ззовні до якої з періодичною циклічністю вривається натовп дітей, чоловіки-вбивці, величезна пташка, подруга дочки. Окрім того, тіло мертвої людини за межами будинку ще більш драматизує ідею загрозливої дійсності поза межами затишної кімнати. Подібний страх зовнішньої загрози за межами будівлі охоплює пінтерівських

персонажів. Згадаймо п'єсу «Кімната», де в будинку постійно з'являються відвідувачі. З ходом дії напруга в п'єсі лише зростає. Тривожне очікування невідомого в п'єсі «Блакитне серце» споріднює її з творчим стилем Г. Пінтера. До того ж, факт постійного перемотування змісту п'єс і репліки, які персонажі по декілька разів змушені повторювати в пришвидшеному темпі, засвідчує колапс комунікації, неспроможність мови відтворити поривання героїв і наповнити сенсом спілкування.

У Г. Пінтера те, що чатує на персонажів п'єс за межами їх затишного простору, є хаотичним світом, від якого людина намагається втекти та сховатися. Більше того, ті, що приходять ззовні і втручаються в життя персонажів, завжди руйнують ту хитку гармонію, яка панувала до їх приходу. Той, хто вривається в замкнений простір персонажів, несе у собі хаос і руйнацію, так у п'єсі «Кімната» прихід темношкірого призводить до сліпоти Рози, в «Сторожі» Девіс вносить розлад у стосунки між братами, в «Поверненні додому» приїзд Рут назавжди змінює звичну парадигму стосунків у сім'ї.

Цікаво, що в кожному варіанті перемотування сюжету події в п'єсі розгортаються щоразу в різних напрямках. Ця тенденція помітна навіть у таких дрібницях, як зміна одягу в Брайана. Подібне коливання розвитку дії вказує на те, що авторка намагалася вказати, що «в будь-який момент, будь-що може статися» (*пер. автора*) [161]. Таке «будь-що» у п'єсі часто носить загрозливий характер: так, в одному з варіантів розгортань подій чути дзвінок телефона, після розмови Брайан жалкує про те, що вони не вирушили зустріти Сьюзі, оскільки, за словами Брайана, вона потрапила в аварію.

Події в п'єсі супроводжуються постійною конфронтацією та суперечками між персонажами, нагадуючи стиль «молодих та сердитих»: «непорозуміння між чоловіком і дружиною перетворюються в різноманітні традиційні протиборства, які завжди порівнювали “драму брудних умивальників” з боксерським рингом» (*пер. автора*) [161]. Такі суперечки підсилюють атмосферу напруження і страху, що досягає різкого підвищення саме після звістки про те, що Сьюзі потрапила в аварію. Продовження цього варіанту подій читачеві невідоме, оскільки на цьому етапі знову

відбувається перемотування подій і розгортання, відповідно до нової схеми. Низка передвісників чогось загрозливого постійно нагадують про себе в п'єсі: Мейсі пошкоджує кісточку, наприкінці вона розповідає про страшні нічні тривоги, під час яких вона відчуває холод і страх померти, а Брайан каже, що Сьюзі ніколи не повернеться додому з Австралії. Водночас із кожним приходом Левіса напруга тільки зростає в межах кухонних стін. Страх ще більше інтенсифікується з наступним епізодом, у якому персонажі вирішують, чи варто казати доньці про труп у саду.

Прихід Левіса в наступному епізоді дуже злить Брайана, який жалкує, що не вбив себе або його у той день, коли син народився. Кожна нова з'ява чужинців вносить розлад у здавалось би гармонійний хід подій. Всі троє обговорюють між собою майбутній приїзд дочки та племінниці, наповнюючи діалоги, здавалось би, банальними фразами, чимось нагадуючи події, які розгортаються в одній з ранніх п'єс Г. Пінтера «Кімната», де героїня заповнює загрозливу тишу питаннями про дрібниці. Гармонія в будинку існує, допоки не втручається хтось чи щось ззовні. У п'єсі К. Черчіл із кожним розгортанням нового епізоду поява чужинців також вносить дисгармонію, а ретроспекція подій лише підсилює повторюваний лейтмотив чужинців, який є характерним для стилю Г. Пінтера.

Цікаво, що кожна нова варіація розгортання подій завершується у найбільш кульмінативний момент, залишаючи глядача в емоційній напрузі, ніколи не повідомляючи розв'язки. Приїзд дочки сприймається персонажами з тривогою та роздратуванням. Брайан постійно жаліється, що вже голодний і довго чекає на дочку, що навіть Еліс стверджує, що він «не виглядає задоволеним» (*пер. автора*) [163]. Чужинці у п'єсі К. Черчіл також вносять розлад в усталений хід сюжету. Неочікувані моменти втручання невідомих призводять до трагічних результатів, які іноді супроводжуються комічним ефектом, як наприклад, поява гігантської пташки в кінці одного з епізодів. Однак навіть така комічність носить у собі загрозливий ефект, адже цей комізм Б. Brentлі охарактеризує агресивно смішним. В одному з епізодів після дзвінка в двері всі сидять у гнітючій мовчанці, не піднімаючись з місця. Таке мовчання також споріднює стиль К. Черчіл з пінтереском, а

«різноманітні події, які вриваються в «Бажання серця», перетворюються на неявний список переживань, різного роду очікувань» (*пер. автора*) [161]. Окрім того, мова в п'єсі вирізняється лаконічністю і чіткістю, що зближує її зі стилем «пінтереску» та мовними прийомами Г. Пінтера.

П'єса «Блакитний чайник» є такою, яку варто розглядати в парадигмі театру абсурду. Слова втрачають свою первинну функцію найменування чогось, перетворюючись на комунікативні одиниці та скорочення, які емпірично наділені зовсім іншим сенсом. Так п'єса розповідає про сорокарічного чоловіка Дерека, який віртуозно розігрує сентиментальну історію з чотирма жінками зрілого віку. Кожній з них він каже про те, що він є її сином, від якого вона відмовилась після його народження. Дерек переслідує доволі меркантильну мету – нажитися на матеріальній допомозі від кожної з чотирьох «матусь», або ж, ще краще, – отримати частину майна у спадок після їх смерті. Фрази «блакитний» та «чайник» з певною періодичністю з'являються в діалогах персонажів, замінюючи собою інші слова. Простежимо заміну слова «агент» на слово «чайник» у такому діалозі: «Енід: Агент з нерухомості повідомив їм, що вона померла. Дерек: Так чому б нам не поговорити з чайником з нерухомості?» (*пер. автора*) [163]. Простежимо заміну слова «думати» на слово «блакитний» у цитаті: «Енід: Ти гадаєш, там знайдуться гроші? Дерек: Певно, що я блакитний там знайдуться гроші» (*пер. автора*) [163]. Ці два слова, наче вірусне захворювання, заражають мовний каркас п'єси, з геометричною прогресією метастазуючи з розвитком дії. Далі слова розповсюджуються з іще більшою частотністю. Проаналізуємо, як містер Вейн запитує свою дружину про Дерека: «Містер Вейн: А він твій чайник в лікарні. Який незвичайний блакитний чайник» (*пер. автора*) [163]. Наприкінці п'єси ці два ключові слова заповнюють майже весь простір розмовних фраз, набуваючи скороченої форми: «Місіс Планта: Бл мертвий? Дерек: Чай ч вибач. Міссіс Планта: Б чай б ник ти вбив його. Дерек: Я чай вам новини про нього б б б ніколи не знав вони були не для мене» (*пер. автора*) [163]. Вже в останніх рядках п'єси скорочення поданих слів слугують єдиними засобами комунікації між персонажами, яка, здаючись неможливою, все-

таки виконує свою комунікативну функцію: «Дерек: Ч, Й, розумієте, бл. Місіс Планта: Й, б, ч, ч, ч, ч, н. Дерек: Б. Ч» (*пер. автора*) [163].

Отож, бачимо, що поряд з притаманним для театру К. Черчіл п'єсами, зустрічаємо роботи, які вириваються із звичного стилю авторки. Вони покликаються на різноманітні техніки театру абсурду, «театру вам-в-обличчя» і театру загрози. Такі неочікувані зміни тематики і стилю п'єс, які корелюють з різними літературними школами та напрямками, все переконливіше свідчать про необхідність переосмислення концепції монолітності літературних періодизацій.

Подібність творчого стилю обох драматургів простежується не лише на лінгвістичному рівні, але й проявляє себе в гармонійному поєднанні часово-просторових взаємин, а саме – хронотопу. К. Черчіл на матеріалі п'єси відтворює лейтмотив чужинців, загрозливого внутрішнього світу, який чатує за межами уявного прихистку, вносячи дисгармонію та хаос в удаваний спокій кухонної кімнати, адже «будь-що може пройти через двері. Будь-що, навіть гігантський страус», в той час, як «смерть очікує за дверима» (*пер. автора*) [168]. Творчість К. Черчіл не лише втискається в рамки сучасного постмодерного театру, але й може розглядатися як місце перетину різноманітних літературних стилів, в тому числі й театру загрози. Такі висновки спонукають до переосмислення концепції літературних класифікацій як чисто історичних категорій і висвітлюють особливості творчого стилю драматурга, який існує поза масивом чітких і вивірених схем та категорій.

1.3.3.Едвард Олбі – театр абсурду чи реалізм? На зламі літературних напрямів. (на матеріалі п'єси «Смерть Бессі Сміт»)

Едвард Олбі, як відомо, входить до пантеону так званих абсурдистів, почесно канонізований М. Ессліном у відомій монографії «Театр абсурду». Відомо, що американська літературна сцена почасти не завжди співвідноситься з європейською, особливо, враховуючи абсурдистські віяння. Це зумовлено тим, що абсурд поставав як реакція на втрату орієнтирів, сенсу та цілей життя, переважно пов'язаних з трагічними наслідками Другої Світової війни. У контексті американської реальності таких моментів не спостерігалось, адже позитивізм та концепція американської мрії були не здатними продукувати суто абсурдистські наративи. Тому серед представників театру абсурду в житті американської літератури найбільш вирізняється лише Е. Олбі, тематика творчого доробку якого своєю основною мішенню робить саме концепцію американського оптимізму.

Його п'єси наповнені іронією та незвичними парадоксами, що споріднюються з парадигмою театру абсурду. Серед найбільш відомих: «Історія в зоопарку», де заплановане самогубство здійснюється руками іншого. П'єса «Чоловік, що мав три руки», де у звичайного сім'янина виростає третя рука, а потім і нога, п'єса «Коза, або хто така Сильвія», у якій чоловік неочікувано закохується в козу, «Тук. Тук. Хто там», що складається лише з декількох реплік, «Хто боїться Вірджинії Вульф» та ін. Однак літературні пошуки та експерименти Е. Олбі набагато складніші та багатогранніші, тому не завершуються лише в системі антидрами, оскільки за твердженням В. Павермана, «Абсурдизм Е. Олбі – поняття відносне, і визначення драматурга як «визнаного лідера» американського «абсурдного» театру не в усьому відповідає істині» (*пер. автора*) [70, с. 14]. Апогей успіху Е. Олбі як драматурга потрактовано у рамках його абсурдистських п'єс, таким чином дещо нівелюючи його реалізацію як автора у контексті інших літературних напрямів і систем. З ініціативи М. Ессліна драматург асоціюється з американською антидрамою, хоча сам автор монографії попереджає про те, що його класифікація не претендує на повну об'єктивність та істинність.

Творчість драматурга амбівалентна порівняно з іменитими абсурдистами С. Беккетом чи Е. Йонеско: «у творчості Олбі борються тенденції соціальної драми і модерністської». І ця теза ставить під серйозний сумнів належність драматургії Олбі до чистого театру абсурду» (*пер. автора*) [70, с. 11]. Тяжіння драматурга до соціального реалізму інтенсифікується також завдяки тому, що «про реалістичні прагнення письменника свідчать і його літературні симпатії ... з глибокою повагою говорить Олбі про творчість А. П. Чехова, його приваблює драматургія Ю. О'Ніла» (*пер. автора*) [70, с. 11]. Навіть сам М. Есслін під етикеткою «Театр абсурду» подає сукупність різнопланових авторів, а пишучи про творчий доробок Е. Олбі та втілення ідей абсурдистської поетики у його п'єсах, він ніби ненароком відзначить, що після так званої екскурсії до похмурого світу соціальної критики, Е. Олбі напише п'єсу, яка повторить стиль та тематику театру абсурду. В передмові «Театр Абсурду» М. Есслін згадає, що цей так званий «похмурий шлях» драматурга до тенет соціальної критики пов'язаний з п'єсою «Смерть Бессі Сміт». Ніби забувши про сказане, М. Есслін далі віддасться роздумам про реалізацію абсурдистських прийомів у творчості драматурга, концентруючись на п'єсі «Американська мрія» і називаючи її першим блискучим прикладом внеску американців у театр абсурду. Можливо, сам автор не намагався назвати Е. Олбі абсурдистом, а лише спробував відзначити основні п'єси, які споріднюють драматурга з поетикою антитеатру. З цих міркувань, переважна більшість літературних критиків для зручності класифікацій звикли визначати належність Е. Олбі до когорти абсурдистів, почасти не забуваючи про п'єси, які не відповідають визначеній літературній сукупності.

Однією з робіт драматурга, яку важко назвати абсурдистською, постає п'єса «Смерть Бессі Сміт», яка повністю написана у реалістичній манері. П'єса розповідає історію, що базується на реальних історичних подіях і постатях. Автор у ній звертається до однієї з найбільш гострих проблем тогочасного суспільства, а саме расової дискримінації темношкірих у США. Прототипом Бессі постає досить відома темношкіра співачка блюзу – Бессі Сміт. Восени під час гастролей на півдні США вона загинула в автокатастрофі і, за певними відомостями, їй відмовили у медичній допомозі, оскільки лікарня, у яку її доправили, призначалась для білих. П'єса

звучала більш, ніж актуально, оскільки збіглася з рухом проти расової нетерпимості. Драма досліджує расову психологію, наслідки конфронтації білих та афроамериканців. Автор виводить дискурс п'єси не просто на рівень особистої історії, а й на рівень ширших узагальнень, причин та наслідків стагнації та дискримінації, яка прийнята людиною на суспільному рівні.

П'єса складається з восьми сцен, кожна з яких постає черговою ланкою в калейдоскопі подій. Цікаво, що сама Бессі ніколи в п'єсі не з'являється як персонаж, а інші герої, окрім Джека, позначені автором за професійною діяльністю, не маючи імен. Серед них основну роль грає Медсестра, яка в другій сцені веде діалог зі своїм батьком і слухає музичні платівки (за іронією долі) тієї ж Бессі Сміт. Стосунки з батьком у неї не прості, наповнені чварами та непорозуміннями. Медсестра постійно веде розмови з темношкірим Санітаром, що працює в лікарні, балансуючи на грані двох світів – чорних і білих. Вона звинувачує його в цьому, радить йому їхати подалі, вказуючи на те, що він певно відбілює свою шкіру щовечора, а сам він живе «немов на нічийній землі – з одного боку, твої брати, вони тебе цураються, уникають, з іншого ті, вони зневажають тебе і висміюють. І тобі нікуди податися. Правильно я кажу?» (*пер. автора*) [105, с. 59], відзначить Медсестра, сміючись. Окрім цього, вона втягнута в стосунки з Інтерном – лікарем, який проповідує ліберальні погляди і радше готовий піти на війну, щоб перев'язати поранену кінцівку нещасного, ніж тліти у затхлій лікарні. Постать Інтерна маніфестує погляди Е. Олбі на американське суспільство, життя якого настільки спокійне, що лякає драматурга своєю сталістю та апатією. Не відчувши післявоєнних поневірянь, не зазнавши трагедії втрати, американське суспільство спить, втупившись лише в одну цятку, не цікавлячись нічим, окрім своїх споживацьких інтересів. Війна в Іспанії турбує Інтерна набагато більше, ніж простатит і «забинтований зад» мера міста, який лежить в лікарні. Всі бігають навколо нього, намагаючись догодити, в той час як скривавлена людина, яка притримує руками нутрощі, що випадають назовні, може померти на операційному столі, тому що лікарі за першої нагоди «покидали б його нутрощі на підлогу і помчали б до мера, щоб піднести сірник до його сигари» (*пер. автора*) [105, с. 55].

Список персонажів на початку п'єси реалістично вичерпний: чітко вказаний вік, ім'я або професійна належність, а також колір шкіри кожної дійової особи (на відміну від п'єс абсурдистської парадигми, де почасти вік, професія і навіть імена не вказуються, позначаючи героїв порядковими номерами чи літерами). Автор навіть вказує колір волосся персонажів та статуру: медсестра зображена з рудим або темним волоссям, білою шкірою, така собі дівчина 26 років, яка багато сміється, Джек – темношкірий, повний вусатий чоловік 46 років, що говорить басом, в той час як Санітар гладенько поголений і стрункий тощо. Окрім того, ремарка у вступі містить досить вичерпну історичну довідку та безліч деталей щодо декорацій, їх розташування та освітлення сцени: зазначені день, рік та місце, де відбуваються події: «Дія відбувається вдень і увечері 26 вересня 1937 року в місті Мемфісі, штат Теннессі, і його околицях» (*пер. автора*) [105, с. 44]. Медсестра – найбільш агресивний персонаж п'єси, яка, знаючи про прихильність Інтерна, постійно його шантажує. Вона постане символом расової ненависті, насміхаючись над Санітаром, водночас відчуваючи, що навіки прив'язана до цієї лікарні.

Водночас Джек повідомляє Бессі, що їх чекає надзвичайно вигідна пропозиція від компанії звукозапису в Нью-Йорку і їм після років застою варто скористатися цією нагодою. Їдучи на гастролі, Джек та Бессі потрапляють в автокатастрофу, глядач дізнається про це, почувши звуки аварії на фоні банальної балаканини двох медсестер по телефону. Вже в іншій сцені Джек вривається в лікарню, повідомляючи, що йому конче необхідна допомога – в машині тяжко поранена Бессі Сміт. У відповідь він отримує лише презирливий погляд і слова: «А МЕНІ ПЛЮВАТИ ХТО ТАМ У ТЕБЕ В МАШИНІ, ЧУЄШ, ЧОРНОМАЗИЙ! СИДИ І ЧЕКАЙ!» (*пер. автора*) [105, с. 70]. У наступній лікарні Медсестра дає Джеку зрозуміти, що це лікарня для білих, намагаючись завадити Інтерну, який вирішив піти й оглянути поранену в машині. Розв'язка дещо неочікувана, – виявляється, Джек привіз Бессі в лікарню, здогадуючись, що вона вже мертва. Таке припущення висловили Інтерн із Санітаром, коли перевірили машину, зрозуміли, що нещасна вже не дихає.

Драматург, сплітаючи всі сюжетні лінії в одну, відкриває читачу не просто трагедію Бессі Сміт, але трагедію суспільства, яке допускає такі явища у своєму середовищі. Хоча деякі критики зауважують, що в цій п'єсі реалістична парадигма поєднується з абсурдистською, однак подані приклади запевняють в тому, що тяжіння до реалізму значно сильніше артикулюється в п'єсі. Ми не будемо заперечувати прояву абсурдистських принципів уцій роботі, наприклад, у підході до вибору імен та стрімкою зміною сцен та певною різкістю діалогів, однак ці моменти носять лише спазматичний, почасти мінімальний характер, водночас як реалістичні мотиви у п'єсі посідають пріоритетне місце.

ВИСНОВКИ ДО 1 РОЗДІЛУ:

Літературні категорії часто стають об'єктом дискусій у зв'язку з неясністю їх визначень, цілей функціонування та навіть обґрунтування існування. Найбільш неоднозначною постає категорія літературного напрямку, оскільки дефініція цього поняття у різних авторів часто суттєво відрізняється. Варто також відзначити, що вітчизняна літературна теорія так чи інакше намагається показати своє бачення терміна, водночас зарубіжні літературні розвідки майже не зупиняються на аналізі поняття. Воно розглядається фрагментарно, автори часто тяжіють до різноманітних узагальнень, називаючи літературним напрямом те, що у вітчизняній науці називають, наприклад, епохою, течією чи школою. Таким чином виникає хаотична плутанина класифікацій. Хоча вітчизняна наука більш сумлінно аналізує поданий термін, однак і тут виникають непорозуміння.

Одні теоретики називають напрям творчою єдністю письменників, що керуються певними естетично-ідейними принципами, інші – формою естетичних поглядів що пов'язана зі стилем автора. Хоча в результаті й зійшовшись на думці, що означником літературного напрямку має стати програмний маніфест, у роздумах виникають літературні маніфести символізму чи футуризму, які в загальноприйнятому контексті не є літературними напрямами за визначенням. Унікальним поняттям ми назвемо термін літературний метод, який фігурує в більшості наукових розвідок, пов'язаних з літературними термінологіями. Переважна більшість науковців, пропонуючи визначення літературного напрямку, так чи інакше звертається до категорії літературного методу. Це явище постає визначником літературного напрямку у вітчизняному літературознавстві, водночас у роботах зарубіжних авторів воно майже не згадується. Таке поняття розглядається побічно і тільки у зв'язку із визначенням терміна соціалістичного реалізму, що свідчить про нього як про територіально-культурну літературну реалію, а не загально-теоретичну. З таких позицій ми розглядаємо категорію літературного методу як нав'язану з метою виправдати та піднести на вищий щабель явище соціалістичного реалізму. З таких міркувань категорія літературного напрямку втрачає свій фундамент в особі методу. Якщо ж брати до уваги міркування

зарубіжних теоретиків, то літературний напрям як термін оминають увагою або ж узагальнюють до такого рівня, що неможливо чітко окреслити межі явища і дати чітке визначення. Такий гармонійний конгломерат різнобічних класифікацій, які виплекані вітчизняною теорією літератури, в загальнотеоретичному контексті втрачає свою єдність та нормативність. Окрім того, утвердження літературного напрямку як визначника домінантного чинника в творчості письменника не завжди є правомірним. З огляду на аналіз окремих творів англомовної драматургії, ми можемо стверджувати, що почасти автори випереджали час, створюючи твори, які можна охарактеризовувати в руслі ще прийдешніх напрямів і течій. В іншому випадку драматурги зверталися до вже пройдених етапів розвитку літератури, скеровуючи свою творчість з загально очікуваного дискурсу в зовсім інші історичні реалії.

У творчості Г. Пінтера та Д. Ардена, які розглядаються як представники різновекторних літературних напрямів, гармонійно об'єднається модерністська та реалістична парадигми, що свідчить на користь багатогранної природи творчої особистості автора. К. Черчил, випереджаючи свій час проявить у творчому доробку риси «театру вам-в-обличчя», театру абсурду та театру загрози. Е. Олбі, в ранній період своєї творчості звертається до реалістичних принципів, хоча і розглядається в контексті американського театру абсурду.

З таких міркувань ми можемо стверджувати, що саме відмова мислити у просторі класифікацій літературного напрямку дозволяє нам зосередити увагу на інших чинниках які визначають літературну площину, зокрема, на поняттях авторства та жанру. З таких позицій знаковою є творчість С. Беккета, який об'єднує в свої творчості принципи двох літературних тенденцій - модернізму та постмодернізму.

РОЗДІЛ 2

РОЛЬ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ У ЖАНРОТВОРЕННІ СУЧАСНОЇ ДРАМАТУРГІЇ

2.1. Авторський жанр як основний конструкт формування канону жанру

Існують різноманітні погляди на поняття жанру, оскільки дослідження його сутності завжди було ключовим у літературоцентристських розвідках. Чим є ці явища? Чим детермінована їх поява й довголіття? Усі ці питання певним чином поставали таким собі турнікетом, після перетину якого можна було взагалі починати розмову про сутність літератури. Осмислення жанрової природи набуло нового піднесення з розвитком ідей структуралізму та постструктуралістських практик. Сучасні літературознавчі погляди все більше відходять від поняття цілісності, центру і метанаративу як такого. Смерть автора неухильно потягла за собою нівеляцію жанрів, поступово перетворюючи їх на абстрактні сутності.

Постійна пильна увага до цього поняття спричинена її динамічністю й рухомістю. Не доводиться стверджувати, що жанри – це стійкі, монолітні поняття, а будь-яке відхилення від сталої норми розглядається як девіант, що не входить до системи канону. Ц. Тодоров, згадуючи роздуми Ф. Шлегеля про поезію, відзначить: «треба вчитися уявляти жанри як динамічні системи творення, якщо ми хочемо колись виявити справжню систему поезії» [84, с. 31]. Цю динаміку суголосно з відомим німецьким філософом він закликає розглядати у порівнянні із зоряним небом, що не має кордонів і постійно знаходиться у русі, адже «у світі поезії немає нічого в стані спокою, все перебуває в становленні, трансформується і рухається гармонійно» [84, с. 31].

Н. Д. Тамарченко у своїй ґрунтовній розвідці літературних жанрів відзначить, що «у літературному жанрі бачать картину чи «образ» світу, які відобразили певний світогляд – або традиційно-загальний, або індивідуально-авторський» (*пер. автора*) [83, с. 13]. Розглянемо також тлумачення жанру у найбільш авторитетних літературних працях. А. П. Горкін в енциклопедії «Література та мова» розглядатиме жанр як «тип літературного твору, який має свої характерні риси і ділиться на підтипи» (*пер. автора*) [98]. Однак, про які саме

характерні риси йдеться далі не зазначено, за винятком того, що завдяки формальним ознакам жанри об'єднуються під егідою певного роду, а також завдяки загальному змісту тексту. Загальний зміст автор розуміє як аристотелівський поділ на роди, де лірика віддається почуттям, себто автор суб'єктивізує те, що відбувається. Епос оповідає про події, а драмі притаманний драматичний сюжет, тобто вона, зображуючи людей у дії, формує конфлікт і протиборство, яке вирішується у комічній чи трагічній площині. Однак такі висновки все більше стосуються роду, а не жанру літератури. Та й визначення, згадане раніше, досить розмите і розглянуте дослідником як класифікаційний термін для групування текстів під одним шаблоном.

Т. В. Бовсунівська у своїй монографії, присвяченій дослідженню жанрів та їх трансформаціям під час постмодерністських рефлексій на смерть жанру, відзначить, що «жанр – це успадкована сутність закріплених за певною художньою формою визначених тем і мотивів, що історично склалася, засвідчена традицією, яка характеризується впізнаванням почуттів і думок ...це сукупність поетичних елементів різного роду, що не виводяться один з одного, а історично склалися» [15, с. 7]. М. Є. Крошнієва зазначить, що жанр – це «цілісна організація формальних властивостей і ознак. Жанр характеризує загальне, стійке, повторюване у структурі творів» (*пер. автора*) [54, с. 37]. Проте, чим є ці формальні властивості й ознаки вона не зазначить, а слова про загальне, стійке і повторюване звучать досить абстрактно. Таким чином можна об'єднати ліричні й драматичні жанри завдяки повторенню сюжетних ліній або за схожою тематикою.

Слід розуміти, що труднощі вивчення жанру також пов'язані з тим, що корпус цих класифікацій має термінологічну неузгодженість. Т. М. Бовсунівська пропонує ієрархію рід-вид-жанр, однак далі відзначає, що «часто терміни “вид” та “жанр” вживаються як синоніми, а більш докладний поділ жанру називається жанровим різновидом» [15, с. 37]. Г. М. Поспелов зазначає, що «навіть сам термін “жанр” використовується принаймні у двох сенсах» (*пер. автора*) [73, с. 152]. Етимологічно в перекладі з французької жанр розглядається в нашому розумінні як рід – найбільш широке поняття. Водночас вітчизняне літературознавство

розглядатиме жанр як різновид роду. Дослідниця Н. Х. Копистянська також звертає увагу на цю термінологічну незрозумілість. Найбільш традиційним вважається триада рід-жанр-вид, однак часто в «треступеновому поділі літератури термін “жанр” (і паралельно з ним термін “вид”) вживається в трьох різних значеннях» [52, с. 14]. Почасти третій елемент поділу називають жанровим різновидом, жанровим варіантом чи модифікацією. Так Є. М. Васильєв виділить такі визначення як жанрова конверсія, жанрова конвергенція та жанрова дифузія, об’єднуючи всі названі вище явища під назвою жанрові трансформації, що означають «жанрові зміни у драматургії на межі ХХ–ХХІ століть» [21, с. 202]. Такий термінологічний релятивізм, за О. І. Федотовим, «пояснюється не свавіллям сучасних теоретиків, а об’єктивною тенденцією до синтезу епосу, лірики й драми, а також їх жанрово-видових форм» (*пер. автора*) [88, с. 147]. Окрім цього, німецький мислитель Е. Штайгер запевнить, що чистих жанрів не існує взагалі. Ці умоглядні конструкції існують лише як термінологічна сутність, а на практиці будь-який художній текст синтезує ліричне, драматичне та епічне. Такий синкретизм, який, за думкою О. Веселовського, й започаткував формування уособлених родів, має місце у всіх жанрах у різних пропорціях та кількостях. Т. В. Бовсунівська також зазначатиме, що мінливість і нестійкість жанру – це його природня властивість, відзначаючи, що «будь-який жанр може запозичувати специфічні особливості інших жанрів та істотно міняти свій внутрішній лад та вигляд» [15, с. 8].

У будь-якому випадку автор, як би його не намагались перемістити за лаштунки художнього тексту постструктуралістські концепції, є рушієм визначення класифікацій у літературі. Ця думка екстраполюється ще з часів Аристотеля, який фактично оцінив взаємостосунки автора з навколишнім світом у процесі творення художніх текстів. У «Поетиці» він зазначить, що епос утворюється тоді, коли автор описує подію, як щось окреме; ліричний твір з’являється, коли він залишається самим собою або ж зображаючи діяльних осіб у драмі. Т. В. Бовсунівська також висловиться на підтримку авторської індивідуальності в утворенні трьох родів літератури, стверджуючи, що «основним критерієм визначення трьох родів є місце авторського «Я» в художньому творі щодо світу, зображеному в ньому» [15, с. 9].

Окрім того, саме існування родів літератури не є апіорною субстанцією, яка існувала завжди, і літературні твори не вміщуються в рамки певного інваріанту. Однак вони також не були затверджені Аристотелем – він лише систематизував те, що вже існувало раніше. Існує суттєва різниця між явищем і поняттям, що його позначає і яке стало усвідомлюватись у поколіннях. Т. В. Бовсунівська сама погодиться з тим, що у «кожного жанру існував авторитетний ініціатор» [15, с. 16]. За її твердженням, Гомер започаткував епос, Есхіл – драматичний рід, а Аріон – поет Давньої Греції, став родоначальником лірики.

Категорія жанру є динамічним і рухливим поняттям, завжди знаходиться у живому процесі розвитку, а класифікації почасти не встигають за тим, що продукує творчий процес, і за жанрами, що знову з'являються. Вони завжди на крок відстають від дійсності і для фіксації певного жанру необхідно, щоб пройшов певний час. Під час цього періоду аналітика зможе дослідити нові явища, узагальнити їх і включити нове поняття в категоріальний апарат літературознавства. Хоча саме явище існує з моменту його появи, однак його усвідомлення відбувається пізніше: «будь-яка класифікація жанрів є плодом аналітичного мислення. Водночас сам жанр створюється письменником інтуїтивно» [15, с. 52].

Словник літературних термінів за редакцією П. Чілдза зазначає, що поняття жанру доволі розмите і часто цю категорію підміняють іншими термінами, в словниковому апараті англомовної критики немає погодженого еквіваленту, що вживається для позначення цього слова. Вид, тип, форма і жанр по-різному використовується, і «цей факт вже одноосібно вказує на певну плутанину в теорії жанрів» [121, с. 97].

За І. Ф. Волковим жанр, – це «індивідуальне буття художньої творчості. Він утворюється в результаті заломлення певних типів художнього змісту в літературному роді чи в міжродовому утворенні. Таким чином утворюється єдність жанрового змісту та жанрової форми» (*пер. автора*) [25, с. 129]. Т. Амбрамс відносить до жанрів лірику, епос і драму, в той час до обмежених жанрів – класифікації в межах родів, таким чином особливо не наділяючи рід та жанр різними найменуваннями. Е. Коулбас відзначить, що «основними класичними

жанрами були: епос, трагедія, лірика, комедія та сатира, до яких зараз додався роман та коротке оповідання» (*пер. автора*) [136, с. 341]. Таким чином автори однаково маркують те, що в нашому розумінні є ширшими категоріями (лірика, епос) і вужчими жанрами (комедія, трагедія, роман та оповідання).

В. П. Мещеряков також відзначить, що абсолютна чітка термінологія в літературознавстві до цього часу відсутня, запевняючи, що поряд з терміном «жанр» вживають поняття «вид». Сатира та роман також виносяться як окремий рід, а не жанр літератури. Недарма автори загальноновизнаної у зарубіжному літературознавстві роботи «Теорія літератури» Р. Уеллек та О. Уоррен» зазначають, що «літературними жанрами можна вважати правила, які одночасно визначають і визначаються манерою письменника» [86, с. 243]. Звичайно, що підхоплювати ініціативу Б. Кроче і стверджувати, що літературні жанри є фікцією, а сама література – лише окремі художні тексти, не вбачається реальним. Вони існують і, більше того, впливають на свідомість письменника, якщо він дозволить цьому статися. Згадаймо епоху класицизму, коли з легкої руки Н. Буало та його маніфесту «Поетичне мистецтво» з'явився збірник правил, яких варто було дотримуватися при створенні літературних творів. Трагедія чи поема лише тоді відповідала нормам і розглядалась успішною, якщо вона була написана за вимогами правил, зведених у поетиці. Таким чином автори піддавались гніту тих конструкцій, втискаючи свій світогляд у рамки вказівок, які радше обмежували, ніж повністю розкривали особистість автора. Пріоритетною була можливість втілити норму і досягти зразка. Однак це не доводить того, що жанр завжди слугує конструктом, дороговказами, які ведуть автора у певному напрямі, де кожен крок убік може звести нанівець успішність жанрового втілення тексту. Для того, щоб зрозуміти, яким чином жанр розкриває авторську індивідуальність, слід зрозуміти його походження, адже при детальному аналізі так чи інакше ми повертаємось від жанру до автора. Своїм народженням жанр зобов'язаний саме автору, а канонізовані форми жанру виявляються узагальненнями тих різноманітних варіацій, якими насичена література. Л. В. Чернець відзначить таке: «Збережена у новій літературі традиція авторських жанрових означень вказує на те, що жанрові категорії продовжують

залишатися новою реальністю свідомості багатьох письменників та читачів» (*пер. автора*) [92, с. 4].

Як втілюється авторське перетворення дійсності у жанровій природі твору? Чи можливо радше віднести такі розмірковування до сюжету, де в повній цілісності розкриється авторське бачення світу? Н. Л. Лейдерман, розмірковуючи, яким чином у літературному творі втілюється реальність, обстоюватиме позицію «образу світу»: «кожен справжній художній твір є образом світу, скороченим Всесвітом». Таким чином, твір постає не частиною, фрагментом, а втіленням всієї дійсності, він — «художній аналог усієї людської дійсності, який сконцентрував у своїй образній плоті естетичний сенс життя, який досягається художником» (*пер. автора*) [55, с. 51]. Саме образ світу є тим, що автор просіяв через свою творчу уяву, узагальнив і відтворив у мистецькому творі, і ця категорія має стати ключем до розгадки побутування жанру. Образ світу рефлекторно втілює ту естетичну концепцію, яка відображається в художньому творі, адже «естетична концепція світу та людини пронизує собою всі аспекти й рівні художнього твору, всеосяжні й відчутні елементи художньої форми. Вона виражається у стилі, але втілюється саме в жанрі» (*пер. автора*) [55, с. 51]. Далі дослідник резюмує твердженням, яке здатне звести нанівець прагнення формалістів та захисників жанру як монолітної, апріорної категорії, бо стверджуватиме, що жанрова структура — це сама концепція, яка перетворилась на конструкцію художнього твору. Отож як концепція ця категорія була схематизована і виведена принципом побудови кожного літературного твору. Однак перетворений на конструкцію жанр побутував як концепція, бачення дійсності, образ світу, естетична реальність.

Лише з часом, узагальнивши творчий доробок поетів, аналітика спробує зібрати разом той конгломерат жанрових інновацій з метою їх систематизації. І якщо до цього часу ці класифікації не досягли хоч приблизної уніфікації та узгодження, це може означати, що конструкція (канонічні жанри) постійно зазнає ударів з боку нових концепцій (авторських жанрів). Сама конструкція колись була концепцією в руках автора і вона ніяк не зможе відхреститись від свого минулого. Побутування жанру характеризується вічним рухом та динамікою, впливом з боку

нововведень та дифузій, які не підлягають колишнім конструктам. Вони з часом розхитують усталені підвалини, кістяк традиційних положень, однак не руйнують їх остаточно, а перетворюють і збагачують масив літератури.

Л. В. Чернець, цитуючи погляди Катаєва щодо жанрової природи його «Діамантового вінця», повторить такі слова: «магічний кристал пам'яті більше підходить до того жанру, який я вибрав, навіть – можу сказати – винайшов. Не роман, не розповідь, не повість, не поема, не згадка, не мемуари, не ліричний щоденник... Але що ж? Не знаю» [92, с. 11]. Доречно буде у цьому контексті згадати слова Аристотеля, який зазначав, що трагедія крок за кроком розрослась, оскільки поети розвивали у ній (її риси) по мірі їх вияву. Нарешті, переживши чимало змін, трагедія зупинилась, врешті набувши властивої їй природи. Таким чином, саме письменники були тими, хто взяли участь у становленні жанру трагедії. Кожен створював драматичний твір, що врешті збудував ту категорію, якій давньогрецький філософ присвятив майже всю «Поетику». Можна заперечити це твердження, покликаючись на резюмування Аристотеля, що трагедія нарешті сформувалась як конструкт і всі інші спроби внести щось нове у її жанрове визначення здаються приреченими. І хоча певний час можна визнавати, що у формуванні цього жанру брали участь поети, однак втілившись нарешті, вона набула завершеного вигляду, порушувати який – значить відійти від ідеалу. Варто звернути увагу, що сам Аристотель не міг пророкувати майбутнє і заздалегідь визначити розвиток певного жанру. Його науковий доробок, звісно, був потужним кроком у розвитку літературної теорії і твердження творця «Поетики» про те, що трагедія нарешті сформувалась, є цілком правомірним, якщо розглядати його в контексті того часу. Однак з ходом історії певні зміни відбувалися у побутуванні жанрів. Якщо поети й розвивали певні риси у трагедії, то що заважає цьому процесу тривати наразі? Будь-який розвиток потребує руху та змін: завмерши на місці, трагедія зазнала б занепаду і поступового відмирання. Тільки завдяки динамічності та мінливості жанру ми маємо потужний розвиток літератури, адже будь-який жанр, в тому числі й «трагедія, – не збірне ім'я певного класу текстів, а назва субстанції, яка наділена внутрішнім розвитком» (*пер. автора*) [55, с. 21].

Ми наразі не дискутуємо з еволюційною теорією, яка, займаючи чільне місце в жанрології, має свої недоліки. Однак відзначимо, що навіть Ф. Брюнтер'єр, обстоювач теорії еволюційного розвитку жанрів, поставить індивідуальність на перше місце як чинник, що має безпосередній вплив на їх еволюцію. Процитуємо Ж. М. Шеффера: «у літературі, як і в мистецтві, основний вплив, після впливу індивідуальності, чинять одні твори на інші» (*пер. автора*) [96, с. 52]. Хоча автор радше хотів звернути увагу на взаємини між творами у рамках жанрової генеалогії, продовжуючи тезу про взаємовплив художніх текстів, забувши про те, що індивідуальність він поставив на перше місце. Ми можемо віддати данину поборювачу еволюційної жанрології, який не міг нівелювати роль індивідуальності у творенні жанру. Окрім того, його теза «боротьби жанрів» радше зводиться до тези «боротьби письменників», які творять ці жанри, адже з таких позицій «жанри не здатні пояснити боротьбу між індивідами (письменниками), але й самі можуть бути пояснені, виходячи з цієї боротьби» (*пер. автора*) [96, с. 54]. На думку прихильників біологічного розвитку жанрів, ці категорії борються між собою за виживання, як, за теорією Дарвіна, чинять біологічні види, «однак, якби всезагальна боротьба й мала місце, то її учасниками все-ж були б не жанри, а індивіди, які створюють твори» (*пер. автора*) [96, с. 56].

Отож, з якої точки зору ми б не розглядали походження жанрів, все зводиться саме до особистості автора. Оскільки боротьба жанрів – це фактично боротьба письменників, то й походження жанру варто шукати саме в авторі. Таким чином біологічна теорія має на меті затвердити розвиток одних та виродження інших жанрів лише завдяки певній внутрішній причиновості, яка служить рушієм еволюції. Це схоже на концепцію волі до життя А. Бергсона, себто, сам жанр має внутрішню силу як стержень його розвитку й виживання. Із таких позицій автор розглядається лише як службова складова, яка допомагає жанру народитися та втілити свою повноту й глибину. Однак Ж. М. Шеффер відзначить, що така внутрішня причиновість характерна лише природним видам, які розвиваються і мають спільні ознаки, завдяки природній генетичній спорідненості, в той час як штучні види (до яких він віднесе літературні твори) таким внутрішнім механізмом

не наділені. Вони не можуть розвиватися самостійно без певної зовнішньої причини, якою є людина. Один літературний твір ніяк не може бути причиною появи іншого, як це відбувається з точки зору еволюції серед біологічних видів, і тому причина існування і ознак нового твору не полягає в класі, до якого його можуть віднести в силу його властивостей. У контексті нашого дослідження жанр є класом і, як бачимо, не існує тут і завжди, не може розвиватися самостійно, потребує авторського втілення. Якщо порівнювати еволюційну теорію та розвиток літератури, то варто відзначити, що «біологічне родове відношення направлене від класу до індивіда, а артефактне жанрове відношення направлено від індивіда до класу» (*пер. автора*) [96, с. 72]. Саме індивід може формувати клас і походження жанру, що певним чином завдячує особистості. М. М. Бахтін, хоча й обстоював ідеї архаїки та пам'яті жанру, не зможе протистояти ролі особистості та концепції твору як унікального вияву світогляду автора. У М. М. Бахтіна «жанр завжди той і не той, завжди старий і новий одночасно. Жанр відроджується і оновлюється на кожному новому етапі розвитку літератури і в кожному індивідуальному творі життя жанру» (*пер. автора*) [9, с. 61]. І хоча Бахтін й обстоював ідею архаїки жанру, і автор певним чином створюючи літературний твір, допомагає забутій архаїці прокинутись, однак варто відзначити, що «деякі жанри Нового часу (наприклад, сонет або лірична поема) не коріняться у міфологічній архаїці. І спроби відшукати у будь-якому сучасному жанрі архаїчну семантику виглядають досить натужними» (*пер. автора*) [55, с. 84].

Зауважимо, що будь-які жанрові авторські інновації не йдуть поза межами жанрів, що вже існують. Загальновідомі три роди літератури і канонічні жанри міцно злилися зі світобаченням людини, перетворившись на категорії, у рамках яких відбувається творчий процес. І тому будь-який новий жанр певним чином відсилає до усталених жанрів. Деякі ознаки нового утворення можуть спонукати до порівнянь, проведення паралелей з канонічними жанрами і ці схожості мають місце. Проте, вони ніколи не будуть з точністю повторювати вже пройдених етапів, оскільки кожен автор-творець не пробуджує жанр, який знаходиться у стані анабіозу. Він використовує певні форми різних жанрів (і не завжди в межах

літератури) для втілення своїх ідей або ж взагалі створює щось нове, що не втискається в рамки вже звичних нам категорій. Згадаймо антидраму театру абсурду, де у С. Беккета конфлікт, який так красномовно мав свідчити про драматичний твір, майже зникає з поверхні, знаходячись у німоті та мовчанні. Монологи драматичних героїв свідчать швидше про ліричний суб'єктивний вияв почуттів, ніж про зображення осіб діяльних. «Театр вам-в-обличчя» перетворюється на потік свідомості, нівеляцію єдності часу, місця та дії та потік гіпернатуралізму. Сюди відносять документальну драму, яка також розглядається як елемент новаторських нововведень. Театр абсурду є сплавом монологізму, де самовияв автора нагадує ліричний рід літератури, одягнутий у шати драматургії. Спочатку він проявив себе у творчості Е. Йонеско, Ж. Жене і С. Беккета як щось інноваційне, однак із плином часу в абсурдизмі з'явилося все більше глашатаїв, що свідчить про перехід індивідуального в загальне. Про цю властивість жанру ми скажемо пізніше, відзначимо лише, що будь-який жанр спершу побутує як авторська інновація, яка з плином історії перетворюється на теоретичну модель.

Навіть, якщо пам'ять жанру, за М. М. Бахтіним, і дає привід замислитись про те, що він таки має своє відокремлене побутування, незалежне від творчої індивідуальності, однак, за Н. Л. Лейдерманом, «пам'ять жанру – це художній закон, що зобов'язує письменника при створенні твору вводити свій досвід, свій задум, свою ідею в зв'язок з “цілим життям” і структурно закріплювати цей зв'язок у своєму, новому жанрі» (*пер. автора*) [55, с. 88]. Таким чином, пам'ять жанру постає пластичними рамками, через які автор може втілювати свої художні пошуки, які резюмуються новим жанром. Будь-який новий жанр реалізує в цілій сукупності, поряд з інноваційним авторським, традиційне та усталене, і саме тому аналітики мають змогу аналізувати жанри, озираючись у минуле. Однак те традиційне завжди постає у новому вигляді, у незвичній авторській манері, тому й пам'ять жанру лише слугує засобом втілення ідей автора, а не рамкою, яка вказує йому шлях.

Якщо існують жанри авторські, які, фактично, формують теоретичну модель жанру, то це наводить на думку, що сам автор найповнішим чином втілює художній задум саме через творення жанру, адже «у кожному окремому творі є свої

неповторні особливості побудови образу світу. І в цьому сенсі у кожного твору є своя індивідуальна жанрова форма» (*пер. автора*) [55, с. 141].

Можна погодитись з думкою Н. Л. Лейдермана, що реальними є чисті авторські жанри. Вони з часом уніфікуються, узагальнюються, утворюючи структури, які ніколи не існують в чистому вигляді, але є певними абстракціями, до яких зводять певну кількість жанрових утворень. Цими структурами постають традиційні жанри, які є не просто класифікаційними термінами, а сукупністю узагальнень, що пояснюють явища. Якщо розглядати лінгвістичні розвідки щодо способу мислення людини, то виявити шлях мислення письменника напрочуд важко, однак Н. Л. Лейдерман з упевненістю стверджуватиме, що «для письменника жанр – це форма його художнього мислення» (*пер. автора*) [55, с. 174]. Перелічуючи всі чинники жанру, вузловим і завершальним він назве саме чинник творчої індивідуальності. І хоча нині вичерпно пояснити процес його функціонування непросто, однак наявність непомірної кількості авторських жанрів, які напрочуд гармонійно вливаються в канонічну модель жанру, пересуваючись з периферії на центр, свідчить про вагому роль автора в побудові жанрових моделей. Звичайно, що окрім особистості, на побутування жанру впливають й інші чинники: пам'ять жанру, генеалогічна архаїка, історично-культурне наповнення, епоха, літературний напрям, стилі, вплив одних текстів на інші. Однак, якщо схилитися до такого плюралізму, продуктивного виходу з ситуації ми не знайдемо. Будь-які чинники впливу є більш або менш пріоритетними. Якщо визнати рівноцінний вплив усіх означників на розвиток жанру або взагалі відмовитися від визначення провідного чинника, це заведе теорію жанрів у глухий кут, де кожен чинник буде водночас і визначальним і побічним. Або ж взагалі елімінує і стримує намагання теоретиків літератури зрозуміти природу жанру. В будь-якому випадку, один з чинників має бути домінантним. На нашу думку, цим чинником є творча індивідуальність, через свідомість якої проходять і набувають завершального варіанту всі інші чинники, які в унісон продукують літературний твір. Звичайно, періоди нормативних естетик диктували свої правила функціонування жанрів, однак «щоразу, створюючи новий твір, він (автор) б'ється зі своїм матеріалом, шукає свою,

неповторно-єдину жанрову форму, в якій втілить своє відкриття» (*пер. автора*) [55, с. 176]. Адже поряд із впливом об'єктивних чинників Н. Л. Лейдерман закликав мати на увазі «суто внутрішні, інтимно-особистісні чинники жанрових змін» (*пер. автора*) [55, с. 177].

Н. Д. Тамарченко, цитуючи Бахтіна, відзначить, що «авторська форма письменника стала професійною і розбилась на жанрові різновиди (романіст, лірик, комедіограф, одописець) (*пер. автора*) [83, с. 19]. З його позицій, жанр виникає з наративу. Наративна стратегія приходить на зміну архаїчному синкретизму, який не оповідався, а, скоріше, розігрувався, перетворюючись у дійство. Основним чинником розвитку літературних жанрів автор назве естетичну діяльність, яка стане частиною письма, у результаті «це приведе до формування таких спеціальних літературних інституцій як індивідуальне авторство» (*пер. автора*) [83, с. 24]. Так Н. Д. Тамарченко, аналізуючи жанри героїчного епосу, зазначить, що вони «виникають як авторська (хоча переважно анонімна обробка) національних легендарно-героїчних оповідей» (*пер. автора*) [83, с. 29]. Згадуючи Гомера та інших античних епиків і драматургів, з готовністю можна стверджувати, що сюжет їх творів був запозичений з міфології, зазнавши лише незначних модифікацій. Однак жанри ніколи не існували самостійно, їх природа формувалась лише тоді, коли автор вирішував надати певному сюжетові конкретної форми.

Є. М. Черноіваненко зазначить, що «нині кожен новий твір є презентацією нового жанру – такого ж нового, неповторного, унікального, як і сам твір» (*пер. автора*) [93, с. 198]. Якщо ми готові стверджувати, що кожен літературний твір – це вираз власне авторського бачення світу, в якому вміщено все багатство його творчої індивідуальності, то відповідно, так можна стверджувати про жанр кожного твору. Ця провокаційна категорія таки тримала позиції батьковбивці, перебувавши провідним терміном в понятійному апараті літератури, таким собі рецептом, за яким можна створювати літературний твір. Однак свобода та антропоцентризм Нового часу наклали свій відбиток на жанрологію, яка перетворилась у систему вічного руху, де усталений жанр зазнає змін, постійно приймаючи новий образ. Жанр до того часу був носієм традиційності, якої потрібно було дотримуватися, та з часом

«він (жанр) не зміг вижити у нових умовах. Змінилась людина, остаточно усвідомивши себе індивідуальністю; змінилась літературна праця, що стала творчістю-самовираженням; змінився твір, перетворившись на особливий художній світ» (*пер. автора*) [55, с. 84]. Дозволимо собі дещо скорегувати це твердження щодо існування жанру: не просто жанр не міг вижити, а канонічна жанрова модель не витримала потужного сплеску індивідуальної самовиразності творчої особистості, яка з кожним кроком видозмінювала до того часу поважну структуру. Нові типи авторських жанрів по цеглинці перебудовують всю жанрову конструкцію, вносячи нові концепції, які переживши теоретизування, перетворюються на уніфікований конструкт. Цей процес буде продовжуватись, допоки творча індивідуальність автора матиме змогу самовиражатися, не будучи пригніченою правилами та настановами. М. Бланшо влучно зазначить, що «зникли не жанри «взагалі», а жанри-минулого, і їх замінили інші... Те, що твір «не кориться» своєму жанрові, не означає, що жанр не існує; хотілося б майже сказати: навпаки» (*пер. автора*) [14, с. 24].

Якщо ми доходимо висновку, що жанр знаходиться у постійному русі, то яким чином взагалі уможлиблюється його існування протягом сотень років? Трагедія та комедія існували і за часів Арістотеля, однак в епоху постмодернізму вони міцно вкоренилися на Олімпі драматургічного мистецтва і не здають своїх позицій. Н. Х. Копистянська теж розглядає питання одночасної змінності і монолітності літературного жанру. Вона запропонує спіралевидну форму існування жанру, в якій виділяють чотири взаємопов'язаних ступені. До 1-го ступеня буде віднесено жанр у загально-теоретичному осмисленні, куди можна віднести, наприклад, трагедію чи комедію. Ознаки цих утворень формувались протягом багатьох століть і об'єднують тексти, написані у різний час, у різних соціально-культурних умовах. Водночас відомо, що кожен літературний період, напрям, епоха чи навіть школа завжди маркувались особливими жанровими утвореннями, які характерні для конкретного часового періоду. Таким чином, на 2-му щаблі знаходиться жанр як історичне утворення, що розвивається у контексті конкретного культурно-історичного періоду. Сюди відносять епохи, напрями чи течії. Відомо, що

світова література узагальнює в собі національні літератури, то ж 3-й ступінь якраз ознаменує національні літератури кожної країни, які служать уособленням менталітету країни, культурних традицій, суспільно-політичних подій. А ось останнім, четвертим кроком, найважливішим у розвитку повної структури, постає авторська модель жанру. Вона слугує рушієм розвитку національної, конкретно-історичної літератури. Завдяки їй вносяться зміни у розвиток національної моделі жанру, що, в свою чергу, формує домінантний жанр певного періоду і таким чином формує історично-усталене поняття канонічного жанру. Всі вони перебувають у постійному взаємозв'язку. Проте не варто піддаватись радикалізму і стверджувати, що автор створює абсолютно унікальну жанрову модель, яка не має прив'язки до канонічних утворень. Письменник завжди озирається на традицію, однак не слідує їй сліпо, у кожному художньому тексті завжди наявна традиція, наслідування усталених норм та правил, жанрових уявлень і одночасно полеміка з ними, порушення, а іноді навіть висміювання.

Чи не є порушенням традицій сплав епіки та драми у творчості Д. Ардена, яке маніфестувало себе у п'єсі «Танець сержанта Максгрейва», що є продовженням концепції епічного театру Бертольта Брехта? Або ж традиція абсурду в творчості Е. Олбі, загрозливі стіни театру Г. Пінтера, саморефлексія беккетівських героїв, потік свідомості і вульгаризм Е. Равенхіла та С. Кейн? Усі нові утворення в літературі завжди завдячують особистості художника, адже «у літературу певного часу жанр (навіть давно сформований) ніколи не приходить у готовому вигляді. Він відроджується як форма методом спроб і помилок, слідування традиціям і відштовхування від них, які заново створює художник у процесі естетичного освоєння своєї сучасності» (*пер. автора*) [55, с. 71]. Однак, такий процес проходить у чіткій взаємодії з традицією, адже «те, що художник створює заново, обумовлено самою природою жанру, тими можливостями охоплення і смислового художньо-завершального оформлення дійсності, які закладені у жанрі генетично» (*пер. автора*) [55, с. 244]. Утворення нового жанру є складною діалектичною єдністю, де стикається традиція і новаторство, де нове завжди поборює традицію, залишаючи лише рудименти усталеного і продукуючи щось унікальне.

XX століття визначається різноманітністю драматургічних імперативів. До цього часу статична теорія драми, яка розглядалась як монолітна система, розпадається на безліч різноманітних субстанцій. Виникає епічний драма/театр, антидрама, театр абсурду, театр загрози, лірична драма, екзистенційна драма, документальна драма, драма публіцистична, театр катастрофи. З'являються унікальні категоричні імперативи: брехтівський, беккетівський, пінтереск, які засвідчують собою суб'єктивне начало і які схожі на «лакмусовий папірець визнання, що засвідчує характерні якості специфічного погляду на життя, або, навіть, модусу буття» [49, с. 95]. Таким чином, такі досить монолітні категорії: рід, жанр, вид розпадаються на різноманітні жанрові різновиди, кожна п'єса є суто авторською і отримує свій власний імператив.

Важливим переломним моментом у розумінні традиційної драми стала ідея епічного театру Бертольта Брехта, де аристотелівський театр і його ідея катарсису піддалися жорсткій критиці, а театр розглядався як засіб просвітницького впливу на глядача. Він припиняє співпереживати через страх та співчуття, а вчиться розглядати все, що відбувається на сцені, не як даність, а можливість змінити хід подій. Умовність сценічної ілюзії загострюється за допомогою зонгів, зміною декорацій на очах глядача, грою акторів, які не вживаються у роль, а грають відсторонено. Ці ефекти значно дистанціювали подію та її відображення на сцені. Інтелектуальний театр Брехта став значним поштовхом до диференціації авторської драматургії, адже «Брехт особливо підкреслює втручання автора у розвиток дії, тобто акцентує увагу на певній точці зору» [36, с. 370].

Дещо модифіковану версію брехтівського театру запропонує американський драматург Т. Уайлдер, увівши у п'єсу ведучого, який знайомить читачів (глядачів) з суттю справи, коментує вчинки персонажів, іноді навіть перевтілюється у певних героїв з метою вмовити їх зробити або не робити чогось. Сам драматург називає його менеджером сцени, без якого п'єса «Наше містечко» була б зовсім іншою, оскільки, поза сумнівом, його можна вважати головним героєм. Ведучий постає всезнаючим провидцем, обізнаним з тим, що було до нього, і що станеться після. Так, на початку він описує місцезнаходження всіх ратушей та церков у місті, вказує

на драбину, де колись виступав А. Лінкольн. Ведучий знає наперед, що через п'ять років перший автомобіль проїде по вулицях міста і його купить банкір Картрайт, він точно знає дату, коли помре містер Гіббс, і те, що хлопчина Джо загине у Франції.

50-ті роки XX століття є пунктом перетину різноманітних тенденцій у драматургії. Поряд з брехтівським епічним театром значних обертів набирає театр абсурду, який бере початок ще з сюрреалістичної традиції, а також екзистенціальних умонастроїв. Однак трагічність людського існування, що була ключовою для екзистенціальної літератури, у театрі абсурду презентується у формі бутафорії, пародії, гри, какофонії фарсу, чорного гумору, трагічних установок і філософських умовиводів. Драматургія другої половини XX століття напрочуд яскраво руйнує попередні драматичні жанрові конвенції. Атрибутом театру абсурду постає девальвація слова та його комунікативної функції. Характерною рисою постає відсутність традиційного сюжету, структура п'єс невизначена, дія статична, кульмінації і розв'язки не простежуються. Наприклад, у п'єсі С. Беккета «Чекаючи на Годо», очікування Естрагоном та Владіміром Год постачає одним потоком з «нічого», п'єса нічим не закінчується. Годо так і не приходить, головні персонажі залишаються чекати, і складається таке враження, що вони чекали до того і будуть продовжувати чекати. Така смерть сюжету дає початок народженню автора та вивільненню його жанрових інтенцій, які не завжди збігаються з традиційним розумінням жанру драми.

Крім того, варто вказати на появу ліричного начала у творах багатьох драматургів, що постає таким собі сплавом драми та лірики. В уже пізніх п'єсах С. Беккета починає переважати ліризація драми, як-от монодрама «Остання плівка Креппа». Головний герой прослуховує аудіозапис свого життя, таким чином маємо монолог, де персонаж намагається вступити у діалог із самим собою. Ліризм сповіді акцентується в деталях, у прослуховуванні плівки, монологів. Старий переживає страшну дистанцію між собою теперішнім і колишнім, вже неможливо відредагувати прожите життя, наповнене розчаруваннями в коханні, втечею від реальності, роздумами про смерть. В п'єсі зображено внутрішній світ людини в кульмінативний момент «з високим рівнем концентрації емоційного напруження,

згущених почуттів, із можливістю у драматичній формі продемонструвати сугестивно-спонтанний самовираз людини» [19, с. 7]. Особливого символічного звучання набуває назва п'єси «Остання плівка Креппа», що наводить на роздуми про те, що головний герой не доживе до наступного дня народження і не запише наступну аудіоплівку. Навіть сама ідея фіксації монологів прожитого життя набуває ліричних ознак.

Подібного звучання набуває п'єса «Ніч та сні», де актуалізацією ліричного начала постає романс Шуберта, написаний на вірші австрійського поета Генріха Йозефа фон Колліна. П'єса реалізується абсолютно без слів, сенсове навантаження несуть жести головного героя та пісня. У темній кімнаті, яка освітлюється через заднє віконечко, знаходиться старий. Стає зрозуміло, що він спить, і ми знову бачимо його у такій самій позі уві сні. Вербальний компонент усунутий, його функцію виконують рухи правої та лівої руки, а також звучання мелодії. Такий образ набуває не просто ліричних, а навіть, певною мірою, сентиментальних ознак, що зовсім не характерно для ранньої драматургії С. Беккета. Окрім того, ми маємо не зовсім традиційний варіант жанру драми, оскільки діалог, який служить його традиційною характеристикою, відсутній. Ця постановка більше нагадує певного роду пантоніму, де основними рупорами ідей автора постають мелодія та жести. Окрім того, в письмовому вигляді п'єса виглядає просто як збірка вказівок режисеру. Таким чином звичного розвитку сюжету, який сформувався за Аристотеля, традиційної зав'язки конфлікту, перипетій, протиборств, фіналу просто нема.

В «Останній плівці Креппа» маємо не традиційну колізію, конфлікт протиборних сторін, а акцентуацію на почуттєвих настроях персонажу. Беккетівські п'єси, які будуються не за чіткою ієрархічною схемою, а на асоціативних зв'язках, рухаються по колу, виглядають як рух думки, свідомості, наповнюючись суб'єктивно-індивідуалістичною конотацією. В свою чергу, девальвація слова також служить не тільки як вербалізація глобальних проблем світоустрою, але як проблема неможливості виразити словом чуттєві переживання, душевні стани та суб'єктивні мотивації. Не дивно, що Аристотель порівнював лірику з музикою, оскільки

лексична організація тексту поступається ритмічному, інтонаційному звучанню. Такий емоційний психологізм проявляється через художні засоби внутрішнього монологу, повторів, пауз, музичних вставок, наявність ведучого, який виконує роль коментатора, якого зустрічаємо у Т. Вайлдера та Т. Стоппарда.

Відомо, що С. Беккета давно визнано майстром алегорій, який оголює всю трагічність реальності, стилістика його п'єс досить своєрідна. Грубий фарс, алогічність ситуацій, відсутність традиційного сенсу в діалогах, все це покликано епатувати читача. Беккета, зазвичай, розглядають як драматурга, що відмовляється від слова та його комунікативної функції, приділяючи увагу мовчанню або ж дріб'язковій балаканині, щоб приховати мовчання. Таким чином стиль драматурга здається чітким і досить лаконічним, але водночас жанр, у якому постають його п'єси, є новаторським та унікальним.

О. В. Журчева у своїй дисертації коментує позицію Алперса щодо жанру ліричної драми, особливістю якої він називає відкритий фінал, «автор не доходить і не може дійти до якого-небудь висновку, винести вирок своєму герою» [35, с. 69]. Психологічність п'єси супроводжується модифікованим конфліктом, який постає не протиборством двох опозиційних сил, а, швидше, боротьбою людини із самою собою, власними бажаннями, внутрішніми боріннями, прагненнями, проблемами та ілюзіями.

Таким чином у драматургії другої половини ХХ століття простежується тенденція смерті жорсткого каркасу сюжету, зникнення ієрархічної складної структури композиції, поява відкритого фіналу, авторських інтерпретацій сучасних жанрів. Взагалі тенденція до ліризації драми притаманна російській драматургії ХХ століття, однак щодо англійської драматургії ця проблема малорозроблена. Та й взагалі, стверджувати про всеохопність ліричного начала в англійській драматургії поки завчасно, однак елементи ліризації слугують показником авторської присутності у драматургічних текстах, яка проявляється у синтезі родів та жанрів.

У другій половині ХХ століття значну увагу привертає також постмодерна драма як явище достань унікальне, оскільки, за твердженням С. Вотта у праці «Постмодерн/Драма: Читання сучасної сцени», постмодернізм міститься,

насамперед, в очах того, хто споглядає. На перший погляд, назва книги звучить досить чітко, автор має на меті окреслити розвиток постмодерної драми, якби не одне «але». Це «але» може бути зовсім непомітним, але саме воно вносить ясність і розуміння того, на чому буде акцентувати увагу автор. Можна не помітити спочатку скісної риси між двома словами «Постмодерн» та «Драма», однак вона тут має вирішальне значення. Вона є певного роду бар'єром, неможливістю об'єднання, таким собі символом негачії попереднього. Це дійсно так, тому що постмодерністичні установки, на думку автора, чітко нівелюють класичні погляди на драму. Таким чином автор ще у назві книги підводить читача до розділення цих термінів і, радше, неможливості їх сприйняття у традиційній інтерпретації. Книга розглядається, насамперед, не як аналіз постмодерної драми, а як опозиція двох термінів: драма/постмодерн, взаємини між якими скоріше оксиморонічні, ніж партнерські, де автор називає постмодерну драму «порожнім інтелектуальним маркером» (*пер. автора*) [160, с. 39]. С. Уотт нарікає на так званий «фетишистський голод» науковців, які одурманені словом «постмодерн» як особливим елітарним модусом. Несумісність постмодерну та драми у її класичній інтерпретації полягає у підриванні постмодерністським дискурсом усіх класичних установок, які існували в загальноприйнятому континуумі. Традиційні жанри зазнають значних змін, вводяться новаторські жанри, які проявляються у поєднанні декількох їх видів. Автор відповідальний за формування нового жанру, який може бути сплавом інших: «новий жанр завжди є трансформацією одного чи кількох старих жанрів: через інверсію, через переміщення, через комбінування» [84, с. 25].

Більше того, постмодерн піддає сумніву так звану «інакшість» драми, порівняно з іншими родами літератури. Всі ці теоретизування наводять на думку, що постмодерна драма має дещо інший характер, жанрову своєрідність, композиційну організацію та діалогічну структуру. Таких атрибутів сучасна драма набуває в силу того, що змінюються жанрові домінанти. На центр «спіралі» виходять усе нові авторські жанри, які змінюють канонічну модель, завдяки міжжанровим, міжродовим дифузіїм та контамінаціям між різними видами мистецтва. С. Уотт опонує постмодерну як категорії, що цілком різняться від своїх

попередниць, підриваючи класичні установки драми, погляди на драматурга та п'єсу. Однак ніхто не відміняв постмодерних максим плюральності, категорій складності та протиріччя як підвалин постмодерних установок. Важливого значення у цьому періоді починає відігравати поняття транскультурності як синтезу та співіснування різноманітних культур. Такі ж явища проявляються в різноманітних формах мистецтва: музиці, архітектурі, літературі. В. Вельш, описуючи критику постмодернізму, наголошує на тому, що постмодерн не вносить чіткості та ясності. Він не наділяє речі сутностями, привносячи так звані універсальні суміші всього, чого завгодно, міксу непок'єднуваного і антигармонійного. Така критика з абсолютною впевненістю «звинувачує цей постмодернізм у тому, що той поширює лише всілякість, лише настрої, лише напускає туману навколо значень» [23, с. 13]. Дійсно порівняно із так званим «лаканівсько-деррідівським соусом», модернізм виглядає як гармонійний, структурований альянс. В опозиції з діонісійським началом «накручених сценаріїв всілякості», він виглядає як антична аполонівська витонченість. Однак ця всілякість – прерогатива дифузного, несправжнього, лайливого постмодернізму, водночас як справжній виступає за істинну плюральність. Постмодерністський дискурс постає не турбулентною мішаниною, він акцентує увагу на суперечностях, чітко пропагує реальну конфронтацію і різноманітність дійсності. Головне у нашому контексті те, що він не є «агентом всілякості, а шанує специфічне і віддає належне загальному» [23, с. 13].

Р. Уеллек та О. Уоррен, автори авторитетної у зарубіжному літературознавстві праці «Теорія літератури», розмірковуючи про сутність жанру, не порівнюють його з живою біологічною істотою, а з інститутом, певним закладом на зразок університету, церкви чи країни. І ці рамки, які створюються жанром, слугують не конструкціями стримування, а скоріше милицями, за допомогою яких можна розробляти свій потенційний рух, досягати чогось нового, або навпаки – використовувати їх лише з дріб'язковими цілями. Таким чином, розвиток жанру – це відповідальність автора, оскільки «у рамках інститутів, що існують, можна жити, можна і самовиражатися, можна створювати нові інститути, а можна залишатися у межах старих, не розділяючи вироблені ними норми, можна, нарешті,

вступати до нових інститутів і реорганізовувати їх» [86, с. 243]. Р. Уеллек та О. Уорен, відповідаючи на питання, чи встановлюються жанри раз і назавжди, скажуть: «Очевидно, ні. Оскільки, нові твори розширюють жанрові рамки» [86, с. 243].

Таким чином, драматургія в контексті такої радикальної плюральності сама індивідуалізується, специфікується, що спричинює становлення авторських п'єс, які водночас мирно співіснують у загальному континуумі різноманітних авторських стилів. Оскільки ця плюральність сягає самого коріння субстанції, то це рефлектує на самовизначенні драматурга. Формат п'єс змінюється, система порушується, драматична дія не відповідає рамкам «добре скроєної» п'єси, фінал може здаватися нечітким, неясним, ніби очікуючи продовження. Тематика драматичних текстів починає набувати ознак маргінальності, периферійні структури виходять на сцену, ніби відчуючи постмодерністські наративи. Це пояснюється впливом особистості на весь хід розвитку літератури. Зрозуміти, чому такі явища постали в літературознавстві, можна лише занурившись у природу неповторного мислення письменника, адже «творча індивідуальність повинна розглядатися як «остання інстанція» при формуванні жанру, але інстанція, не протиставлення іншим чинникам, вона не поглинає їх, а заломлює їх крізь себе (свій психічний склад, свої жанрові схильності, свій культурний арсенал), переплавляє їх в особливо створену індивідуальну жанрову форму» (*пер. автора*) [55, с. 178].

2.2. Особистість автора в теоретико-літературному дискурсі

У наш час широкої плюральності, постмодерністських концепцій антиавторства, жанротворення та літературних класифікацій важко віднайти літературознавця, який би не визнавав проблеми авторської творчої індивідуальності. Що таке автор, яка його роль у текстотворенні, жанротворенні – це питання завжди було об'єктом різноманітних дискусій серед літературознавців, філософів та лінгвістів. Проблема авторства ніколи не залишалася на периферії наукових парадигм, вона завжди була ключовою в контексті дослідження літературних текстів.

Створенню літературного твору традиційно передують автор, так звана творча енергія, інтенція, іманентна сила. У будь-якому випадку без творчого поштовху твір не існуватиме. Визначень терміну «автор» існує досить багато і зупинитися на конкретній дефініції непросто. П. В. Білоус пропонує дефініцію, що вбачає автора повністю творчою особистістю, в творі якого реалізується авторський світогляд. Важливо те, що він не є просто біографічним реальним автором, але знаходить вираження лише у своєму творі: «автор (лат. *author* – засновник) – творець художньої дійсності, що постає в образах, форми і смисли яких зумовлені світовідчуттям і світорозумінням творчої особистості; суб'єкт та об'єкт твору, який не існує поза його межами і реалізується лише в ньому» [13, с. 173]. Літературний енциклопедичний словник за редакцією В. М. Кожевнікова дає таке визначення: «автор – творець літературного твору, який накладає свій персональний відбиток на його художній світ», а «присутність автора (А.) дає про себе знати навіть у безіменних фольклорних творах, тому що й у них відчутна єдина воля, яка виокремлює та оформлює певну художню дійсність» [59, с. 13]. Таким чином, навіть твори усної народної творчості, які не мають сталого автора, анонімні перекази мають у собі відбиток творчого потенціалу, привнесеного в текст. Літературна енциклопедія термінів та понять за редакцією А. Н. Ніколюкіна пропонує визначення, що також центрується на творчій індивідуальності, однак цілком і повністю розмежовує сутність авторської індивідуальності від реальної історичної особи та імпліцитно присутнього образу автора в літературному творі: «автор –

творець художнього твору як цілого ...будучи джерелом єдності естетичної реальності, інстанцією, відповідальною за цілісний сенс художнього вислову, автор має бути відмежований, з одного боку, від письменника як історичного та приватного обличчя, з іншого, – від різноманітних «зображальних суб'єктів» усередині твору (образ автора, оповідач розповідач)» (*пер. автора*) [60, с. 19].

Проблеми, пов'язані з іменем автора, – не одиничні, функціонування його, та й взагалі, означуваність завжди були місцем різноманітних дискусій. М. Фуко виділяє певні особливості дефініції поняття автора, стверджуючи, що воно є, насамперед, власним іменем і детерміноване всіма іншими атрибутами, притаманними певному імені. Називаючи ім'я, ми не просто здійснюємо функцію означення або ж просто називання. Ім'я є набагато багатограннішим і, називаючи щось, ми здійснюємо функцію опису. Ми візьмемо за приклад Г. Пінтера, і в нашій свідомості виникнуть означники, які співвідносяться з драматургом: театр загрози, пінтереск, театр абсурду. Однак ім'я автора набагато хиткіше і в той же час глибше за просто власне ім'я, адже дізнавшись, що автором п'єс, які належать Г. Пінтеру, є наприклад, Том Стоппард, функціонування імені цього автора автоматично зміниться. Хоча, якщо уявити, що Пінтер був темнооким блондином, це не змінить функціонування власного імені. Г. Пінтер залишиться тим же ж Пінтером, водночас той самий драматург у випадку заміни його Стоппардом абсолютно змінить своє функціонування, адже «говорити, що справжнє ім'я якогось Х-а є Жак Дюпон не те саме, що стверджувати, що ім'я Стендаля було Анрі Бейль» [3, с. 602]. Фактично, ім'я автора є характеристикою того чи іншого дискурсу, виконуючи класифікаційну функцію, воно служить знаменником групування текстів. Дійсно, воно детермінує появу дискурсу, його статус у культурі і суспільстві. Переймаючись питанням авторства, М. Фуко у своєму виступі «Що таке автор?» ніби суперечить сам собі, далі стверджуючи, що реальний письменник і автор – дещо інші іпостасі, адже «було б неправильно ототожнювати автора з реальною постаттю письменника, так само як і ототожнювати його із вигаданим оповідачем; функція автора виникає і діє у власному розділюванні, у цьому поділі й цьому проміжку» [3, с. 606].

Сучасні постмодерністські тенденції зумисно відмовляються від авторства, приносячи в понятійний апарат літератури категорію абстрактну – так звану смерть автора. Ця концепція відзначається постструктуралістським впливом, ідеєю децентрації всього, розмиттям кордонів та багатозначностями істин. Віднині не існує автора і твору, важелі впливу та правління бере у свої руки скриптор і текст.

Реалізм стверджує втілення правди у творах мистецтва, істинної, реальної сутності речей, однак реальна правда завжди модифікується через перетворення і втілення її у творі мистецтва. У такому випадку цю думку продовжив би Платон, який, як відомо, вигнав усіх поетів зі своєї ідеальної держави. Мистецтво стало вигнанцем з того утопічного раю, залишившись лише у формі дифірамбу. Будь-яка форма мистецтва поставала, з точки зору філософії Платона, як копія копій, яка позірно відтворює реальну дійсність, адже сама реальна дійсність лише копія зі світу ідей. Наразі усе більше науковців виділяють художню правду, ту ідею, яка втілюється у творі мистецтва. Оскільки ця правда знаходиться в окремій підгрупі, отже, якимось чином, вона відрізняється від справжньої істини: «правда художня – це всього лише велика життєва правда, пропущена через особистість художника, закарбована в індивідуально неповторних образах. Тому вона, художня правда, завжди єдина і незамінна» [20, с. 44]. Таким чином, митець, пишучи твір мистецтва, бере життєву правду, навколишню дійсність і втілює її у тільки йому доступних образах, формах. Будь-яка реальність, втілена різними художниками у мистецтві, набуде зовсім різного звучання, завдяки творчій індивідуальності, неповторності мислення автора.

Деякі дослідники відкрито заявляють, що варто вивчати закономірності літературного процесу, літературні засоби і форми, не беручи до уваги творчої індивідуальності автора. Вона, буцімто, заводить науковців у хащі творчої уяви, які не мають значення у контексті дослідження літературознавства. Теорія літератури має підкорятися законам чіткості, логічності й формальності. Авторська індивідуальність, в свою чергу, не є сталою категорією, письменник змінюється, тому змінюються його погляди та установки, що безумовно рефлектують на його творах. Недарма історики літератури постійно вказують на декілька періодів

творчості певного автора, які різняться між собою тематикою та стилем, але це «не просто зміна ідей та тем. Це зміна якості самого художнього генія, однаке, такого, що залишився у початковій природі» (*пер. автора*) [20, с. 55].

Криза літературоцентричних орієнтацій XX століття була маркована статусом автора в мистецтві слова і ця проблема, без сумніву, була гарячою точкою дискусій упродовж років. Саме XX століття внесло новий принцип розуміння авторства, коли смислове наповнення твору розглядалося не тотожним авторській інтенції. Це століття появи прихильників так званої, за словами А. Компаньона, літературної інтерпретації, які стверджували, що текст самотній сам по собі, тому й зважати на авторське наповнення не доводиться. Їх опонентами є прихильники літературної експлікації, яка полягає у відтворенні авторської інтенції в тексті. Це два ворожих табори прихильників авторської індивідуальності, творця-деміурга, якого в XX столітті необхідно було ще й воскресити після розп'яття його Роланом Бартом, і апологетів скриптора й тексту як самоцінної субстанції, яка не потребує авторських впливань, а існує тут і зараз.

Однак будь-яка війна закінчується миром, що зазвичай резюмується двома шляхами: або ж цілковитою капітуляцією однієї з теорій, або ж так званим компромісом між ними. Це питання настільки глобальне, що чекати поразки однієї з теорій поки не доводиться, тому, гадаємо, й з'явилося нове бачення читача, що спричинило розвиток рецептивної естетики. Не дивно, що постструктуралістська філософія зі своїм релятивістським ставленням до класичних літературних категорій перший удар завдала саме по автору, який постав «цапом-відбувайлом» у контексті критики традиційних літературних постулатів. Автор завжди знаходився у центрі дослідження будь-якого тексту як точка відліку інших літературознавчих понять. У зв'язку з цим новим критикам було необхідно відправити автора на периферію дослідження, для того, щоб втілити кардинально нові ідеї й побудувати ефективну антитезу.

Дійсно, автор як авторитет є традиційним гаслом теорії літератури і авторські наміри були основним критерієм при інтерпретації, тим паче декодуванні тексту. З іншого боку, якщо основним джерелом смислового наповнення тексту

поставав автор, тоді навіщо взагалі критика літератури? До того ж, «зайвою стає й сама теорія: оскільки сенс є інтенційним, об'єктивним, історичним, то не має потреби не тільки в критиці, але й в критиці критик, яка робить можливим вибрати кращу з критик» (*пер. автора*) [51, с. 59]. Проте ця думка заслуговує критичних зауважень, оскільки навіть у зв'язку з тим, що автор вносить свій сенс у текст, це не гарантує, що текст буде зрозумілим для читача. Більше того, не завжди автор вичерпно зможе пояснити ті чи інші свої наміри при написанні тексту, опису певного персонажа та ін. Цікавою в цьому значенні постає позиція Умберто Еко, який у своїй статті «Поміж автором і текстом» коментує погляди своїх критиків та інтерпретаторів. У романі «Маятник Фуко» ми зустрічаємось з однією з героїнь – бразилійкою Ампаро. Критики прискіпливо взялися вивчати сутність цього імені. А Еко продовжує, що після публікації роману один його товариш поцікавився, чи він не запозичив це ім'я з пісні «Guajira Gguantanamera», де йдеться про гору Ампаро. Умберто Еко ніби знову пронісся над своїм минулим і вигукнув: «Боже мій! Я знав цю пісню дуже добре, хоча не пам'ятаю із неї жодного слова. У середині п'ятдесятих років цю пісню співала моя кохана дівчина... Пісня проникла в мою уяву, і якимось ім'ям Ампаро (про яке я взагалі забув) примандрувало з моєї підсвідомості до роману як ім'я дівчини» [3, с. 576]. Отже автор постає не просто джерелом значень, який усе знає, але, й більше того, джерелом надзначень, які він сам продукує, однак, які потребують декодування.

Навіть зараз до понятійного апарату теорії літератури вводяться усе нові категорії, однак вони завжди розглядаються як периферійні до центрального поняття – автор. Основними категоріями, якими оперує М. Фуко у своєму виступі «Що таке автор?», постають автор і його твір, а саме взаємини між ними. Цитуючи С. Беккета, славнозвісного драматурга вічного мовчання, він запитує «Яка різниця, хто говорить?». Саме така байдужість до постаті деміурга, творця, навіть мовця розглядається ним не просто як прояв індивідуального воління того чи іншого критика або ж просто прояв епохи, роздробленої постмодерністським світорозумінням. Ця зумисна байдужість артикулюється критиком як іманентне правило, «яке постає знову і знову, правило, яке ніколи повністю не

використовують, яке ніколи не характеризує письмо як щось завершене, але визначає його як досвід» [3, с. 59]. Зникнення автора, так зване затирання його індивідуальності, не є новою ідеєю в контексті літературно-критичної думки. Процес цей почався з посиленої уваги до опусу твору, намагання проаналізувати його структуру, архітектоніку, гру слів, ієрархію одиниць. У такому випадку вся увага концентрується на тексті, водночас автор залишається на маргінесах дослідження. Однак, рано чи пізно, думка знову повертається до автора, виникають питання на кшталт, хто написав твір, чи є ця особа автором у повному значенні цього слова і як детермінувати створення тексту та його вартісність, себто суттєвість? До якої міри твір залишається твором, а автор автором? Міркуючи про Ф. Ніцше, М. Фуко цікавиться, до якої міри ми можемо вважати його тексти творами, що відносити до творчості, а на чому варто зупинитись. Беручи за аксіому, що зібрання афоризмів Ф. Ніцше є його твором, то чи буде твором його записи щодо відвідування лікаря або ж нотатки з приводу якихось зустрічей? М. Фуко повністю нівелює теорію твору, стверджуючи, що її не існує абсолютно, а прагнення її створити зазнає невдачі.

Гучним викликом минулій традиції постала теза смерті автора, висвітлена Р. Бартом у його знаменитій статті. Автор зникає, залишаючи важелі правління скриптору, що є безособистісною сутністю, мовою, так званим суб'єктом, а не індивідуальністю. Текстові ніщо і ніхто не передує, він твориться тут і зараз, таким чином не має минулого, своєрідного прологу. Відповідно, текст не відтворює нічого, що існувало б до нього, а саме – до моменту його написання. Без точки опори текст постає ідентичним мові, яка не має джерела, що фактично призводить до того, що текст розглядається як постійна цитація, і саме ця ідея дала поштовх теорії інтертекстуальності. У результаті текст стає полісемантичним, що дозволяє продукувати велику кількість інтерпретацій. Такі погляди, які були націлені вилучити з тріади «твір-автор-читач» другу ланку, позначені незадоволеністю критиків тим, що твір завжди закріплений за біографічною, реальною особою і розглядається через призму його життя. Автор, у контексті поглядів теоретиків постмодернізму, поставав анонімним дописувачем, його особистість нівелювалась,

він поставав «нічим і ніким». Однак реанімація автора відбулася, цей процес розпочався у кінці XX століття і продовжує набирати обертів, хоча реанімований автор уже дещо скорегований внаслідок впливу постструктуралістських концепцій. Це було зумовлено низкою причин: втрата автора призводила до плюралізму інтерпретацій та смислів тексту. Не існувало єдиної автентичної істини, значення твору, що до цього часу уособлював автор. За концепцією Р. Барта, автор не може розглядатися як «священна корова», він загублений, оскільки не існує поза текстом як всезнаюча ідентичність. У результаті текст не може зазнавати жодних лімітацій щодо своєї інтерпретації, тому автор розчиняється. За словами Р. Барта, кожен текст чорно-білий і в ньому немає місця жодній ідентичності. Така концепція, яка породила всевладного читача, була радикалізована американським літературним теоретиком Стенлі Фішем. Науковець стоїть на позиціях рецептивної естетики, декларуючи ідею багатозначності інтерпретацій одного і того ж твору, фактично віддаючи владу в руки читачу. Фіш стверджує, що текст буде мати стільки значень, скільки отримає читачів. Однак, у результаті цього, література перетворилася на свого роду фабрику з друкування творів. Вони мають попит в очах покупців, так звану клієнтську базу, яка сама визначає вартісність того чи іншого тексту, що, врешті-решт, зводить нанівець особистість генія. Твору не існує і замість нього постає текст, який може привласнювати будь-які значення, відповідно до погляду читача. Літературний твір постає своєрідною знаковою системою, що виконує функцію мови, яку користувач (у нашому випадку – читач) конструює за власним бажанням. Мова – безособистісна, не несе у собі жодних значень, а має лише формальні ознаки, зміст у неї вкладається тільки завдяки мовцю. Таким чином текст постає відстороненою від автора безсмысловією структурою. Автор зникає, і ті смисли, які він вкладав у текст, нівелюються, а сам твір наповнюється значеннями тільки при прочитанні читачем.

Виявлення авторської інтенції – справа складна, особливо коли текст сягає своїм корінням ранніх віків Античності чи Середньовіччя або ж нами втрачені відомості про культуру та соціальні стосунки людей того часу. Наразі можна віднайти велику кількість наукових праць щодо інтерпретації одного і того ж твору з

різними висновками. Якщо визнати їх правомірність, то залишиться тільки релятивізувати всі здобутки критиків у зв'язку з тим, що їх численна кількість провокує до багатозначності істин. До прикладу, перечитуючи Гомера, ми вносимо стільки смислів, що Гомер постає мало не пророком усієї людської цивілізації. Чи думав Овідій про християнство, пишучи «Метаморфози»? Скільки критиків намагаються вперто нас у цьому переконати. Всі наступні покоління перечитують тексти, вносячи все нові й нові смисли в твір, який на початку носив у собі зовсім інші інтенції. Ми маємо розуміти, що критики та інтерпретатори текстів не можуть не брати до уваги концепцію внесення читачем своїм смислів у текст. Вони також усвідомлювали, що будь-який автор не був оком усезнання, що міг пророкувати майбутнє. Його інтенція не могла бути настільки багатогранною, що могла охопити нечисленну кількість прийдешніх поколінь. Тут йшлося про дещо іншого автора, ніж просто про реальну особистість, «вони припускали існування деякого вищого задуму, ніж індивідуально-авторський» (*пер. автора*) [51, с. 72].

Мистецтво бере свій початок з життя, реальної дійсності, яка звичним чином трансформується у свідомості автора. Таким чином художня реальність виникає зі взаємодії творчої сили автора і життєвого матеріалу. Реальність може модифікуватись по-різному: освоюватись, виражатись, осмислюватись і переосмислюватись.

Життя постає м'яким пластиліном у руках митця, може набувати різноманітних форм, виглядів. Однак дух життя втілюється в цю основу автором. Завдяки йому вона набуває своєї оригінальної сутності. Яким чином Творець створив Адама з пороку земного і вдихнув дух життя, таким чином і автор створює твір мистецтва. Ця класична думка стільки разів піддавалась нападкам з боку постструктуралістських критиків, що звучить як моветон для сучасного читача, що піддався віянням модерних тенденцій. Однак, якщо в сфері моди сучасні тенденції і панують деякий час, вони не в змозі побороти класику. Класика – вічна, тому що пережита досвідом багатьох поколінь, які напрочуд мудро передали цей досвід нащадкам. Навіть якщо це покоління прагне відірватися від традиційного зразка, це з часом підтвердить істинність попередніх теорій і закріпить їх взірцевість.

Коментуючи давній диспут між Бартом і Пікаром, А. Компаньон стверджує, що Р. Барт мусив визнати, що «нова критика частіше за все лише закріплювала владу Автора, тобто підставляла на місце біографії, життя і творчості – глибинну особистість» (*пер. автора*) [51, с. 79]. Існували й крайнощі, як-от дослідження теорії автора, які дуже часто ототожнювали сенс твору зі свідомістю його творця. Такі концепції не завжди звучать цілком правомірно, адже, крім автора, маємо ще читача, який приєднується до авторського монологу. Вони створюють діалог, до якого долучаються й відгомони минулого. Однак, у будь-якому випадку, літературний твір не може виступати як порожнеча, темна лакуна, яка тільки після прочитання наповнюється смислом. У творі існує цілісний смисл, перетворення дійсності, який належить творчому суб'єкту, тому і «твір, таким чином, може бути уподібнений особистості – це і діалог, і одночасно монологічний космос, який постає як індивідуальний погляд на речі» (*пер. автора*) [75, с. 11]. Таким чином, у літературному творі погляд автора існує завжди, водночас він вимушений вступати в діалог з іншими концепціями всередині цього ж твору.

Розглядаючи кореляцію автора і тексту, варто зазначити, що роль автора не має зводитися лише до питання біографії, яка традиційно розглядалася як мірило авторитету і джерело творчості письменника. Не дивно, що таку концепцію було піддано нищівній критиці теоретиками постструктуралізму. За тезою смерті автора постає проблема набагато складніша, ніж просто усунення біографічного автора – проблема авторської інтенції як мірила літературної інтерпретації. Так, наприклад існує Женевська школа, метою якої є прагнення дійти до першопочатку, самосвідомості автора, пройти той шлях, що подолав автор при створенні тексту. Звісно, до розгляду не береться історико-культурний контекст, а автор актуалізується як іманентна сила, глибинна структура самосвідомості, що не ототожнюється з біографічним автором. Така структура, з легкої руки Жака Пуле, іменується «іманентною силою». Таким чином, тенденція до розділення автора реального і естетичного зростає, оскільки ці дві позиції можуть різнитися, адже «стає зрозумілою необхідність розмежувати автора як явище художнього тексту і автора як письменника з реальною біографією, за термінологією Лео Шпітцера, –

«поетичне “я” автора від емпіричного “я”» (*пер. автора*) [75, с. 38]. Звісно, реальне життя автора є опорою його майбутніх естетичних звершень, фундаментом його творчості і розглядати автора емпіричного та автора поетичного абсолютно відокремлено один від одного зовсім неможливо. Життя письменника – це так званий вихідний матеріал для створення мистецького твору, «але цей вихідний матеріал, як і будь-який життєвий матеріал, підлягає переробці і лише тоді набуває загального значення, і в результаті виникає художній образ, що схожий і несхожий на реальний біографічний образ письменника» (*пер. автора*) [53, с. 10].

Реабілітація автора відбувається завдяки концепції воскресіння, народження чи повернення автора метамодерністського (С. Абрамсон). Творча особистість автора постає вмістилищем творчого простору, який нею створюється, «завдяки її зусиллям виникають і йдуть в історію літературні напрями, школи і течії» [94, с. 171].

2.3. Особливості образу «Розп'ятого Христа» (на матеріалі п'єси Пітера Шеффера «Еквус» в порівнянні з п'єсами Олега Гончарова «Сім кроків до Голгофи» та Тадеуша Слободзянека «Пророк Ілля»).

Сучасна література, в том числі й драматургія, все більше тяжіє до переосмислення біблійних концепцій, мотивів та образів. Однак, якщо раніше автори переказували уже готові сюжети, то сучасний постмодерний автор піддає деконструкції традиційні біблійні моделі таким чином, що релігійні ремінісценції та алюзії постають у досить незвичному, часто парадоксальному та гібридному вигляді. Сучасність давно не сприймає класичних притчевих оповідей, які прагнуть проповідувати чи навчити, базуючи свої ідеї на вже готових взірцях та прикладах. Такі літературні моделі часто розглядають як нав'язливі та застарілі, а оскільки риторика сучасної літератури відмовляється від метанаративів і прагне до залучення інтертекстуальності та шокових тактик, то й біблійні мотиви часто піддаються авторській та суб'єктивній інтерпретації й візуалізації, що призводить до утворення нових способів інтерпретації біблійних образів та символів, в тому числі на жанровому рівні. Особливої уваги європейська драма надає образу Ісуса Христа як центральної фігури християнського віровчення.

Один із прикладів незвичного втілення образу Христа представлений у п'єсі відомого британського драматурга П. Шеффера, творчість якого мала значний вплив на розвиток англійського театру XX століття, оскільки охоплює різнобічні теми, а його п'єси, за словами Б. Найтінгейла, «охоплюють усі століття, весь світ, вони ставлять питання, які тривожать уми, починаючи від Йова і закінчуючи Беккетом» (*пер. автора*) [171]. Йов, як відомо, був біблійним персонажем, про земну трагедію і непохитну віру в вічного Бога якого оповідає однойменна книга Старого Заповіту. Таке зауваження Найтінгейла не випадкове, оскільки біблійні мотиви певним чином проявилась у творчості П. Шеффера. Показовою є п'єса «Йонатан», яка переоповідає біблійну історію, що записана у другій книзі Самуїлової, у ній ідеться про сина царя Давида, Амнона, який за підбурюванням свого двоюрідного брата Йонатана, зваблює свою сестру Тамар, і пізніше буде вбитий за це своїм рідним братом Авесаломом.

Однією з найвідоміших п'єс драматурга є «Еквус», яка була визнана найкращою в контексті 70-х років. П'єса оповідає історію про 17-річного Алана Стренга, який потрапляє до психіатричної клініки після того, як він осліпив шістьох коней металевим штирем, а його справу веде лікар-психоаналітик Дайзерт. Хоча сюжет п'єси не носить характеру так званого рімейку, переоповіді вже готового сценарію розвитку біблійних подій, як наприклад, у п'єсі «Йонатан», однак біблійні алюзії наповнюють п'єсу, утворюючи неочікувані образи та переосмислення біблійних концепцій. Дайзерт, розмірковуючи над випадком осліплення тварин, доходить висновків, що підліток ріс у гнітючій атмосфері протиборства резонансних, конфліктних ідей. З одного боку, була глибоко віруюча матір хлопця, яка виховувала його в дусі теоцентризму, а з іншого, – батько-атеїст. У перекладі з латині «Equus» означає кінь, і саме постать скакуна носитиме ключовий характер у втіленні біблійних образів. Після безуспішних діалогів з підопічним на розмову до психоаналітика приходять мати Алана. З її зізнань, захоплення у Алана кіньми розпочалося ще з раннього віку, коли вона постійно розповідала йому біблійні історії, а також щовечора читала йому книжку про коня на ймення Принц, якого ніхто не міг осідлати. Таке постійне перечитування Біблії привело до того, що хлопчина почав відчувати жадобу до поклоніння своєму Богу. В результаті він за свої власні кишенькові гроші купує собі картину Ісуса у кайданах, і вішає її прямо над своїм ліжком. Батько-атеїст з думками, що «хлопчик щовечора поглинає це чтиво, де невинна людина піддається умертвінню, де колючки тернового вінця впиваються йому в голову, де цвяхи забиваються йому в долоні, де спис застрягає у нього між ребер. Такі речі залишають відбиток на все життя» (*пер. автора*) [156, с. 415], викидає зображення Христа, повісивши замість нього зображення білого коня, що стало ключовим моментом у складному ланцюгу подій, які призвели до осліплення нещасних тварин. Вплив такого релігійного масиву, викинутого на підлітка, так чи інакше дав свої плоди. Ісус на попередньому зображенні був закований у кайдани, і саме цей образ Алан переносить на коня, де вуздечка виконує функцію так званих кайданів, що стримують рухи. Ще у ранньому дитинстві Алан на пляжі, побачив неймовірною краси скакуна і перше, на що звернув увагу

хлопчик, побачивши коня – це були його губи: «Його рот був величезний. І там була вуздечка. Хлопець смикав за неї, і на землю капала піна. Я запитав: «Тобі боляче» (*пер. автора*) [156, с. 427]. Цікаво, що англійською кайдани на руках Христа та вуздечка в роті коня позначаються одним словом «chain» – ланцюг. Згодом ефект ототожнення коня з образом Спасителя лише посилюється, адже Еккус сам називає себе приреченим, закованим у кайдани. Релігійний екстремізм Алана інтенсифікувався під час виконання пісенних речитативів, які були схожі на «щось із Біблії. Один із віршів, які мати завжди читала йому... Народження. Такий-то і такий-то породив, ну, ви знаєте, кого. Родовід» (*пер. автора*) [156, с. 428]. Фактично, Алан уголос повторював родовід коней, починаючи з імені Принца: «Принц породив Пренца... Пренц породив Пренкуса, а Пренкус Фленкуса», схожий перелік родоводу часто зустрічається в Біблії, наприклад в Євангеліях від Матвія та Луки, де описано родовід Христа. Хлопець протягом усього цього урочистого речитативу стояв на колінах, впавши ниць перед зображенням, і піднявши руки вгору, «в екстазі славослів'я» він проговорив: «Це – Євкус, Син Мій Єдинороджений, його даю вам» (*пер. автора*) [156, с. 429]. Апостол Іван подібним чином характеризує Ісуса у третьому розділі Євангелія від Івана, провіщаючи що так Бог полюбив світ, що дав Сина Свого Однородженого, щоб кожен, хто вірує в Нього не загинув, але мав життя вічне. Після сказаних слів Алан катує себе, ніби стаючи частиною страждань Спасителя. Особливого впливу на світогляд Алана справила історія про вірування давніх індіанців, які вважали, що вершник та кінь є одним творінням, і, більше того, вони пошановували їх як одне божество. Цікаво, що таке перенесення релігійного поклоніння на тварин, постає особливо знаковим, оскільки Ісус у пророчій книзі Об'явлення при своєму Другому приході з'являється верхи на білому коні, який зветься Вірний і Правдивий. На прогулянці з конем Алан проводить так званий обряд Таємної Вечері. Пісний хліб та вино, які споживали учні, поставали символом тіла, яке за них ламається, та крові, яка проливається за гріхи людства. В свою чергу Алан згодовує Самородку шматочок цукру, який називає «його остання вечеря» зі словами: «Візьми мої гріхи. З'їж їх заради мене» (*пер. автора*) [156, с. 446].

Поворотною подією стає також усамітнення Алана з дівчиною в стайні. Для парубка конюшня, де знаходилося його божество, була особливим місцем, храмом, Святим Святих. Думка про осквернення цього храму гріхом блуду для Алана була нестерпною. Відомо, що Святе Святих в історії ізраїльського народу, було місцем скинії, куди лише раз на рік міг заходити Первосвященник, щоб звершити служіння. Проникнення будь-кого іншого за завісу Святого Святих категорично заборонялось, оскільки саме у цьому місті знаходився Ковчег Заповіту зі Скрижалями. Окрім того, сам Ісус був народжений у стайні (конюшні), тому така паралель ще більш інтенсифікує образ Ісуса, втіленого в п'єсі. Алан постійно звертав увагу на очі Наггета – улюбленого коня, з яким він вночі їздив на прогулянки: «Його очі блищать. Вони можуть бачити у повній темряві... Очі! *(пер. автора)* [156, с. 446]. Коли мати Алана описувала зображення коня, що висіло у Алана над ліжком, вона назвала його незвичним, а все «через очі.. що дивляться прямо на тебе» *(пер. автора)* [156, с. 424]. Тієї ночі Алан особливо відчував на собі погляд Еквуса, який «побачив усе», який сказав: «Я бачу тебе. Я бачу тебе. Завжди! Будь-де! Назавжди! *(пер. автора)* [156, с. 473]. Перед очима Алана постає його божество, «Бог-Ревнитель», який бачить усе. Такі атрибути Всевидячого Еквуса відповідають особистості юдейського Бога Старого Заповіту, який є Всевидячим і Всезнаючим. Християнському Богу не потрібно бути в конкретний момент у певному місці, він у повноті свого знання і досконалості бачить кожного і всі вчинки його. Окрім того, Бог у Старому Заповіті називає себе Богом-Ревнителем, якому треба поклонятися, полишивши язичницьких божків. Алюзії на мученицьку смерть Христа є достатньо переконливими, однак Алан створює не зовсім традиційний прообраз Христа, оскільки, будучи грішником, від гріхів якого позбавить Еквус, з'ївши шматочок цукру, він сам себе асоціює з Христом. Також індійські сказання про вершника і коня як божество відсилають також до образу Христа як вершника на білому коні. Сам Алан, осідлавши коня, асоціює себе з Христом, і, побиваючи себе, він таким чином намагається стати частиною страждань Спасителя. Таке амбівалентне бачення себе як Христа і Еквуса як божества призводить до створення чогось на зразок псевдо-християнського бачення Спасителя. Божество бере на себе гріх світу,

пройшовши обряд Таємної Вечері, результатом, якої, за біблійним віровченням, має стати мученицька смерть. Алан несвідомо, звершує обряд розп'яття, виколуючи очі Еквусу, називаючи його «Вірним та Праведним», який, взявши на себе гріх, має постраждати, як постраждав Христос.

Свідоме відтворення біблійної історії розп'яття Спасителя постає ключовим моментом у п'єсі «Пророк Ілля», яка є частиною трилогії відомого сучасного польського драматурга Тадеуша Слободзянека. П'єса бере за основу реальні події, які трапилися в історії звичайного польського поселення. Все село знає так званого цілителя, який оголосив себе пророком Іллею, проповідуючи про кінець світу і закликаючи людей до покаяння перед Страшним Судом. Жителі села ведуть до нього біснувату жінку, про яку кажуть, ніби, в «неї чорт вселився. Сам Люцифер (*пер. автора*) [177, с. 11]. Вони сподіваються, що пророк, «який хворих лікує... то може і цю дурну вилікує» (*пер. автора*) [177, с. 11], адже ні ксьондз, ні піп не могли зарадити, а якщо й пророк не допоможе – «то одне залишається – камінь на шию і в воду» (*пер. автора*) [177, с. 12].

Хоча пророк Ілля, за біблійним переказом, відіграв визначну роль в історії Старого Заповіту, окрім того, за часів Христа, деякі з Юдеїв вважали Ісуса пророком Іллею, однак селяни потрактовували особистість свого пророка не в контексті історій та пророцтв Старого Заповіту, а як нове уособлення Месії. Після того, як біснувату Ольгу привели до нього, Ілля наказав залишити її у нього до ранку, і вже тоді він визволить її від бісів. У цей же час селяни «хотіли її зв'язати та втопити, як Ісус чортів у свиней переселив» (*пер. автора*) [177, с. 23], проводячи аналогію з біблійною історією, яка записана у Євангеліях, де Ісус, зустрівши біснуватого чоловіка, наказав бісам переселитися в свиней, після чого свині вчинили самогубство, стрибнувши всім стадом з кручі до моря і втопившись. Переосмислення особистості пророка і перенесення характеристик Спасителя відбувалося поступово, почавшись з обряду зцілення, від якого селяни очікували повторення біблійного сюжету вигнання бісів. Окрім того, Ілля був насамперед чоловіком, який позиціонував себе як цілителя від хвороб, адже перед Ольгою до нього був приведений сліпий, якого той ніби уздоровив та п'яниця, якому Ілля

наказав більше не пити, а то не омине він Страшного Суду. Відомо, що протягом свого служіння Ісус Христос зціляв багатьох хворих, а особливо виділені в Євангеліях історії про вздоровлення сліпих. А так зване зцілення п'яниці супроводжувалось словами пророка «Йди і не пий більше» (*пер. автора*) [177, с. 16], що віддзеркалює історію про блудницю Марію, що була приведена до Христа на суд. Ісус не засудив дівчину, але сказав, що прощає їй гріхи зі словами: йди і не гріши більше.

Сам місцевий пророк постійно лякає народ Страшним Судом та чортами, які будуть знущатися над ними в пеклі, закликаючи людей молитися і каятися в гріхах. Будь-яка хвороба людська, з його міркувань, є результатом гріхів, тому він постійно запитує, чи молиться людина, і загадує творити молитви і каятися щоденно. Якщо, наприклад, п'яниця не кине пити, то він піде до пекла, де чорт йому «дасть напиться гарячої смоли та сірки» (*пер. автора*) [177, с. 16]. До того ж, Ілля завжди наголошує, що сили у нього відбирає народ, звертаючись до них: «Може, це ви грішні? Не подумали про свої гріхи? Страшні свої гріхи. Ви подумали, що наближається кінець світу і Страшний Останній Суд... і спасіння не буде?!» (*пер. автора*) [177, с. 20]. Постійна есхатологічна риторика Іллі закарбовується в серцях народу, який, таким чином стає ще більше заляканим наближенням судилища. Бондар, один з селян, нагадує іншим, що в Писанні йдеться, що перед кінцем світу сатана буде зводити багатьох, допоки Син Божий знову не прийде на землю, щоб судити мертвих та живих. І розмірковуючи про наслідки, Бондар згадує, що біси в жінку вселилися і в снах сняться, тому пропонує зробити великого хреста із сухого дерева селянина Акцо, щоб його посвятити і поставити в селі, і тоді жоден сатана в село не навідається. З такими розмірковуваннями Харитон доходить висновку, що пророк Ілля є Месія, який прийшов удруге на землю, а «якщо це Він, і кінець світу, і Останній Суд, то, щоб все сталося, як має, то не хреста треба в нього святити, але Його на тому Хресті розп'ясти!» (*пер. автора*) [177, с. 32]. Натовп вважатиме, що після виконання біблійного сценарію розгортання подій навколо розп'яття Ісуса, «він постане з мертвих, визволить світ від погибелі... і попросить, щоб їм була явлена милість» (*пер. автора*) [177, с. 34]. Селяни, таким чином, вирішують

відтворити всі події, що відбувались перед розп'яттям Христа, розділивши ролі між собою, а саме Юди, Понтія Пилата, Ірода та римського солдата, а також дружини Пилата, яка буде вступатися за Ісуса. Окрім того, вони приготують цвяхи, бичі для бичування, тернового вінця, косу, щоб пробити розп'ятого під ребром, тридцять грошей, щоб продати Ісуса, мотузок, миску для Пилата, щоб умити руки. Селяни розігрують сцену зради Ісуса поцілунком Юди, перебування Ісуса на суді, самогубство Юди через повішання. Щодалі відбувається дія, тим більше процесія нагадує карнавал репетиції розп'яття, що плавно переходить у пародію Страшного Суду, яка завершується імітацією Таємної Вечері, що складається з хліба та бульйону. Таке розігрування біблійного сценарію, скоріше нагадує погано відрепетируваний перформанс, симуляцію, яка лише іронізує та комічно описує події.

Така наївна віра людей резюмується впевненістю, що розігрування ритуалу здатне якимось чином змінити хід подій майбутнього. Невігластво у контексті біблійних подій, фанатична віра у високу мету, якою можна виправдати вбивство, призводять до того, що високий образ Месії та Спасителя світу, якого селяни бачать у постаті пророка Іллі, зводиться до шаблонної, суб'єктивної інтерпретації подій, що відбувались перед смертю Христа. Гротескний фінал ще більше засвідчує комічність образу Спасителя, який, зупинивши вісників апокаліпсису за крок від власного вбивства, вирішує таки звершити над ними Страшний Суд. Таким чином, сам Ілля зводить себе до образу Месії – царя, що вершить суд над людством, наказуючи: «Принесіть вівтар, і Небесний Трон, і Меч Вогняний, і лілії» (*пер. автора*) [177, с. 97], проводячи аналогію до останніх подій Другого Пришестя. Так, у пророчій книзі Об'явлення Бог зображений, як Той, «Хто сидить на престолі», і Христос зображений як Цар з мечем: «з уст його виходив гострий меч... і Він має на шаті й на стегнах Своїх написане ймення: Цар над царями і Господь над панами»¹. Саме пародія на події останнього часу втілена в образі судилища, який вершить так званий Месія, що називає себе Спасителем та царем, тим самим розпинаючи справжнього Христа, перетворившись на образ Лжехриста. Підіграють такій виставі

¹Об'явлення св. Івана Богослова 19:15-16

і самі селяни, які вислуховують вирок, і просять Лжемесію змилосердитися над ними, оскільки не хочуть йти до пекла. Якщо Останній Суд у Біблії представлений як грандіозне дійство, то у Слободзянека він зводиться до комічної вистави, де Лжемесія відправляє людей або геть до пекла, або геть до Неба. Саме судилище супроводжується набором табуйованої лексики, невдоволених криків та благань, що ніяк не відповідають парадигмі Останнього Суду, викладеної у пророчих книгах Біблії.

Ідея месіанства стає ключовою в творчості українського письменника, кіносценариста та драматурга Олега Гончарова, який також відомий завдяки псевдоніму Олівер Сорбас. Автор близько 23 п'єс, що визначаються різноманітною жанровою тематикою, є творцем одного з найвідоміших творів «Сім кроків до Голгофи». У п'єсі драматург розкриває нам життя чоловіка – Іефета, який має фіксовану мету возвеличення себе як Месії, і заради цього готовий пройти по трупах, скоїти жорстоке вбивство своєї дружини та наймички зі словами: «мабуть, я добре зробив, що вбив їх... Все одно їх рано чи пізно хтось би вбив!» (*пер. автора*) [79, с. 59]. Хід розвитку сюжету п'єси пропонує нам лінію повторення біблійної історії життя, мучеництва та розп'яття Ісуса Христа. Однак за тим лише винятком, що ця модель у п'єсі реалізується лише формально, оскільки постать Месії, втілена драматургом, зовсім далека від реального образу Христа. Іефет постає у п'єсі жорстоким вбивцею, катом, оскільки сам став причиною смерті дружини та катом служниці Касинії, окрім того, він обманом вилучає з вина царя Ірода зміїнуотруту, яку той споживає з метою виробити імунітет проти укусів гадів. У результаті цар та його радники гинуть у зміїній ямі, а сам убивця стає царем. Проголосивши себе Месією, Іефет, насправді затятий п'яниця, блудник, шпигун, експлуататор та тиран. Він уживає занадто багато алкоголю, потопає в розпусті, погрожує народу та постає справжнім узурпатором влади, тримаючи своїх підданих у постійному страху за своє життя. Такий образ нового Месії ніяк не відповідає його біблійному прототипу, навіть сам Володар часу Девілар нагадує псевдомесії: «Коли б я був Сатаною, я б і тебе, Іефете, любив, бо ти невинуватий грішник!» [79, с. 56]. Апостол Іван у першому посланні каже про Ісуса як про безгрішного, який «був з'явився, щоб гріхи

наші взяти, а гріха в Нім нема»². Новоспечений Месія, швидше, є прототипом Антихриста, ніж Христа, про характер якого Девілар нагадує Іефету: «Згадай-но Ісуса. Син Людський став Сином Божим, проповідуючи якраз протилежні ідеї» (*пер. автора*) [79, с. 57].

Таким чином драматург пропонує нам нову історію Христа, за тим винятком, що він прямує «чорною дорогою гріха» (*пер. автора*) [79, с. 57]. Новий Месія постає перевернутим з ніг на голову прототипом реального Спасителя, розігруючи справжній антипод євангельської історії. Свій шлях до Голгофи Лжемесія розпочинає з жахливого кровопролиття і, резюмуючи вбивство дружини філософуванням, він промовить «Я вино!», проводячи паралель до сакрального образу Христа, кров'ю якого омиті гріхи людства. Переосмисленню піддається також момент взяття Христа під варту, коли апостол Петро, прагнучи заступитись за Вчителя, відрізає одному зі служників вухо, яке потім сам Ісус і зцілює. Драматург обігрує цей момент під час розмови двірцевих служників, які починають боятись Лжемесію, який чинить безумства, пошіптуючись між собою: що, коли завтра Месія відкусить вухо комусь після обіду і зап'є людською кров'ю. Священні символи тіла та плоті Христа, які є сакральними образами мученицької смерті Ісуса і Святої Вечері, у п'єсі занадто спрощуються і пародіюються в образі божевільного Лжемесії. Новий спаситель, який має «обличчя селяка» (*пер. автора*) [79, с. 64], такий собі «здоровенний чолов'яга з червоним обличчям», який має «велике і напрочуд здорове тіло, яке потребує їжі, питва та жінок» (*пер. автора*) [79, с. 72], ніяк не співвідноситься з аскетичним образом Ісуса Христа. Свою місію цей новоспечений Спаситель розглядає як бажану мету, якої він хоче досягти задля власної вигоди і верховенства над іншими. Він сам робить для себе хреста і приміряє його на свої плечі, не приховуючи задоволення, він «рішуче лягає на нього своєю широкою спиною. Розкидавши руки, довго вмощується, імітуючи розп'ятого, міцно стискає кулаки, кладе голову набік і знову задоволено усміхається» (*пер. автора*) [79, с. 53]. Для нього розп'яття і мученицька смерть – це своєрідна гра, імітація, яка є лише поверхневим віддзеркаленням справжніх подій. Дія зводиться

²Перше послання апостола Івана 3:5

лише до вистави, формального розігрування вже готового сюжету. Таким чином, сакральне дійство та символи, запозичені з Біблії, переміщуються драматургом до профанного, неправдивого і низького простору. Якщо біблійна історія про Ісуса Христа стверджує муки, які переживав Спаситель, обливаючись кривавим потом перед смертю, то Лжемесія з задоволенням вступає в розігрування біблійного сюжету, таким чином пародіюючи євангельські мотиви і перетворюючи їх на антиєвангельські. Своїм існуванням Лжемесія руйнує істинний образ Христа, таким чином відбувається розп'яття реального Спасителя і заміна його на Антихриста. Саме заперечення Іефетом факту існування Бога, який каже, що він є «вигаданий Бог» (*пер. автора*) [79, с. 88], ставить під сумнів усю християнську традицію загаломі, в тому числі роль жертви Ісуса Христа, стверджуючи, що «Хрест носили тисячі! Тисячі нездар... І де вони зараз!? Де!? Все, що від них залишилося – це купи зотлілих кісток у наспіх заритих могилах... Хто їх пам'ятає? Їхні ідеї? Вони теж на смітнику людської пам'яті!» (*пер. автора*) [79, с. 58]. Іефет постає досить підлим, навіть сам цар Іоад скаже, що йому важко зрозуміти ідеї людини, зовні сповненої смиренності та любові, а за лаштунками закликає царя вбити людей. Лжемесія лякається болю, що відчуває на зап'ястях і ступнях ніг, і коли придворний астролог натякає йому, що це можуть бути можливі стигмати, стверджує, що не хоче мати ран на кінцівках, проявляючи невірство, він відзначить, що про Бога йому часто торочили святі отці, але «ніхто з них досі не зміг дохідливо пояснити, що таке Бог!» (*пер. автора*) [79, с. 76].

Уже біля Голгофи, яка спеціально збудована за наказом Лжемесії, неочікувано зупиняється час. Злякані люди вирішують розіп'яти царя, тим самим прирікаючи його на життя у Темному світі, де він завжди буде повторювати вічний сценарій свого розп'яття. Таким чином звершується сценарій не просто фактичного розп'яття Лжехриста, але реалізується мотив розп'яття образу Месії, завдяки втіленню образу Лжемесії та антиєвангельського ходу подій. З таких позицій суголосн постає концепція О. Є. Бондаревої – жанрового коду перевернутого Євангелія у творчості О. Гончарова.

Кожна з згаданих вище п'єс, завдяки переписуванню навпаки традиційного біблійного сюжету, реалізує повчальну мету ознаками притчевості. П'єса «Сім кроків до Голгофи» устами Делівара проголошує гасло: Ніхто не може безкарно творити зло. Спосіб життя Ієфета, його темна дорога гріха зустріла супротив, що зміг покарати осередок брехні та страху, який корінився в особі Лжемесії. Тематика п'єси Тадеуша Слободзянека висвітлює ідею фанатичної віри в ідею, яка призводить до вчинення зла, заради високої цілі. Беззаперечна віра селян у майбутнє спасіння через смерть, спонукає вчинити їх страшний гріх убивства, прикриваючи свої вчинки заради добра та благородної мети спасіння світу.

У свою чергу, п'єса Пітера Шеффера доволі психологічна і досліджує результати придушення віри та фанатичного впливу на свідомість людини релігійних концепцій, що може призвести до розвитку парадоксального віросприймання, та в результаті – злочину. Цікавим у цьому контексті є твердження С. Зенкіна: «масова словесність – це сфера нової жанрової свідомості» (*пер. автора*) [40, с. 33], іншими словами, традиційні жанри нижчого порядку: детектив, фентезі, дамський роман зберігають стабільну форму жанрових традицій та канонів, водночас авторські жанри, які яскраво проявляються і в драмі, утворюються на так званому «вищому ступені літератури». Саме там утворюється гібридизація жанрів, де немає чіткого жанрового розмежування, таким чином «жанрова структура, розпавшись на верхньому ступені літератури, перейшла на нижчий, таким чином компенсуючи собою свободу верхнього рівня» (*пер. автора*) [40, с. 33]. Однак джерелом такої контамінації жанрів верхнього рівня завжди залишалися традиційні жанри масової літератури, таким чином реалізуючи свободу високої літератури.

Як бачимо, в п'єсах драматургів реалізується переосмислення жанру притчі та перевернутої євангельської історії й образу Христа, що призводить до утворення нових жанрових різновидів, що базуються на традиційних жанрах притчі, а також антиєвангелія. У свою чергу, маючи спільну основу, кожна п'єса, включає в себе канву інших традиційних жанрів. У П. Шеффера – це жанр детективу, де лікар постає слідчим, який намагається розгадати сутність і причину скоєного злочину, крок за кроком допитуючи Алана, його батьків та матір, тримаючи самого читача в

очікуванні розв'язки злочину. У п'єсі Т. Слободзянека простежується зв'язок з традиціями містерії, пародії, карнавалу, а також епічним театром Бертольта Брехта. У п'єса Олега Гончарова, поряд з жанровими ознаками притчового антиєвангелія, спостерігається зв'язок з театром жорстокості та театром вам-в-обличчя. Таким чином, на перехресті трьох європейських національних літератур, завдяки залученню традиційних стійких елементів до канви драматичного твору, утворюються три авторські жанри притчового антиєвангелія з елементами детективу, пародії, карнавалу та театру жорстокості відповідно.

2.4. Жанрові елементи стенд-апу в творчості Едварда Олбі (на матеріалі п'єси «Чоловік, що мав три руки»)

Едварда Олбі, відомого американського драматурга, розглядають як одного з найбільш яскравих представників театру абсурду поряд з такими іменитими авторами С. Беккетом та Е. Йонеско. Зазнавши особливого впливу творчих принципів Е. Йонеско, Е. Олбі продукує п'єси з парадоксальними ситуаціями, де персонажі поводяться зухвало та навіть жорстко. Ритміка його п'єс доволі швидка, навіть дещо спазматична. Персонажі ніби намагаються зачепити глядача, викликати у нього активну реакцію на слова та дії. Таким чином, мова героїв досить інтенсивна і часто іронічна. Драматург зумисно вирізняється на фоні інших абсурдистів. Якщо у Беккета з його раціоналізмом та математичною логікою герої п'єс частіше нічого не роблять і говорять заради говоріння, то у Е. Олбі персонажі, «ніби поспішаючи, можуть висловлюватися розлогими монологами, або вести свої партії у своєрідному дуєті, або обмінюватися швидкими, як фехтувальні випадки, репліками в діалозі-зіткненні» [100].

Серед робіт, які гармонійно вписуються до парадигми абсурдистської поетики, вирізняється п'єса «Чоловік з трьома руками». Історія розпочинається з того, що глядачі зібралися послухати черговий двісті тридцять перший лекторний виступ з серії «Людина про людину». На сцені знаходяться двоє ведучих, які нагадують присутнім про те, що вони вже встигли прослухати виступи «великих світу цього», серед них: Альберт Ейнштейн, Роберт Фрост, Ділан Томас та ін. Перший ведучий, названий у п'єсі як Чоловік, запрошує до слова Жінку (називаючи її «Мадам Президент»). Чоловік – дещо незграбний, метушливий, постійно забуває слова і плутається в оголошеннях. За його інформацією, перший запрошений – відомий зоолог, доктор Генрі Томлінсон, лауреат Нобелівської премії, ще рік потому загинув в Андах, впавши у розколину льодовика. Його тіло було ідентифіковане лише завдяки копіткій роботі дантистів, а також медальйону, на якому був зображений сам лікар з величезною свинею. З таких міркувань до слова був запрошений відомий пластичний хірург Авраам Фішман, однак учора повідомили, що лікаря заарештувала поліція. Таким чином, гостем сьогодні стане чоловік з

незвичайною історією, про яку публікували у кожній газеті і відзняли телепередачу. І перед тим, як ведучий встигне промовити ім'я того, хто виступає, той поспішить передчасно вийти на сцену, тому головний герой названий автором у п'єсі – Він Сам.

Увесь хід дії відбувається на сцені, де Він Сам веде монолог, періодично заграючи з публікою, ставлячи питання. Деякі моменти з життя Його Самого програються у вигляді невеликих постановок, де Ведучі перевтілюються у ролі дійових осіб. Із таких міркувань варто розглянути особливості проникнення елементів жанру стенд-апу в структуру п'єси.

Стенд-ап (англ. – stand-up) – «вид комедії, де комедіант, який зазвичай працює один, продукує монолог, розмірковуючи над певною кількістю тем: політики, сексу, медіа, етнічних та расових особливостей, звичайних життєвих моментів чи... власної особистої історії» (*пер. автора*) [102, с. 307]. У п'єсі головний персонаж – Він Сам, вийшовши на сцену і дякуючи всім, одразу ставить питання публіці, цікавлячись, чи є в залі туристи і розповідаючи, яке в них миле містечко. Такий тривіальний вступ далі перериває інше запитання, адресоване дівчині, яка нібито на всіх його виступах сидить у першому ряду, ловлячи кожне його слово: «Де вона, мені цікаво, леді, дівчина, що зазвичай сидить там, у першому ряду. Майже завжди, де б і коли я не виступав – не та сама дівчина, розумієте, але певний типаж» (*пер. автора*) [104, с. 146]. Він Сам дивується, куди ж поділи цю дівчину і, можливо, таких дівчат тримають у спеціальних закладах. Вступний монолог незнайомця центрується на всіх попередніх зустрічах і прес-конференціях, які він відвідував, про їжу, що доводилося скуштувати, «де він змушений споживати жахливе трояндове вино і їсти сирні продукти, де всі плескають мене по спині і зазвичай торкаються до мене.. лась, лась», жартівливо відзначить герой, змушуючи публіку сміятися. (*пер. автора*) [104, с. 147].

Цікаво, що кожен набір реплік супроводжується сміхом публіки, хоча до цього часу невідомо, хто такий незнайомиць і про що він буде розповідати. Варто відзначити, що стенд-ап «передбачає умови, які дозволяють реакцію, участь і взаємодію тих, до кого звертається комедіант» (*пер. автора*) [104, с. 153]. У п'єсі

Він Сам постійно адресує публіці запитання, зазвичай, в агресивній манері, отримуючи у відповідь сміх. Окрім того, є авторські ремарки, які вказують як діяти, коли герой адресує питання публіці.

Проглянемо на прикладі: «Він Сам (До когось у передньому ряду): Ти пам'ятаєш, що я тоді сказав... Ти пам'ятаєш? (Примітка: Якщо людина каже «так», говорите «Так справді». Якщо людина каже «ні», говорите «Ні, неправда». Якщо глядач не відповідає, виберіть варіант, що подобається)» (*пер. автора*) [104, с. 169]. Переважно в п'єсі цю роль виконують Чоловік та Жінка, які реагують на слова Його Самого відповідними репліками.

Незнайомець висвітлює свою історію, використовуючи комп'ютерні слайди і, оповідаючи про події свого життя до моменту, коли він вже має дружину та трьох дітей. Епізод з дружиною програється на сцені, де незнайомець, миючись у душі, відчув невеличку гулю між плечем та лопаткою. Через певний час, дружина знову подивившись на новоутворення, порадила йому звернутися до лікаря зі словами: «Я б сказала, що ти вирощуєш там маленьку папороть, чи щось такого типу. Він: Папороть? Жінка: Ну, точно так воно виглядає. Дати тобі дзеркало?... Він: (До жінки, дещо істерично) Це рослина!? Жінка: Папороть... чи ...щось папоротеподібне. Так краще? На твоєму місці, я б уже мчала б до лікаря перевірити, чи ти сам не перетворюєшся на овоча» (*пер. автора*) [104, с. 174].

Така реакція дружини на інцидент, викликає певну посмішку, несучи в собі ознаки комізму, де автор іронічно осміює незвичну, і дещо навіть трагічну ситуацію для чоловіка. Кому сподобалася б новина, що у нього на спині росте рослина, чи сам він з часом стане овочем. Зустріч з лікарем нічого нового не повідомила, окрім того, що новоутворення росте і його потрібно спостерігати. Очікуючи на страшний діагноз, Він Сам на черговій зустрічі прямо запитає в лікаря: «Це...це рослина? Жінка (*сміється*): Що? Чоловік: Що!? Рослина!? Він: Папороть, моя дружина каже, що це папороть. Чоловік (*намагаючись виглядати серйозним*): Ну, я не думаю, що це папороть, якщо це вас так лякає. Люди не вирощують...папоротей. (*Після недовгого обдумування*) Взагалі то ми вирощуємо, але не на своїй спині – а в горщиках» (*пер. автора*) [104, с. 174].

Як бачимо, що хоч поява невідомого наросту і має викликати занепокоєння, проте єдина людина, яка серйозно реагує на ситуацію – це Він Сам. Лікар лише поблажливо насміхається над припущенням пацієнта, інтенсифікуючи іронічність ситуації, відзначає: «Все, що виростає з вас, – це ви» (*пер. автора*) [104, с. 174]. Вже на наступну консультацію, Він Сам прийде майже впевнений, що у нього якась невилікована форма раку, і він скоро помре, запитуючи у лікаря, скільки йому залишилось часу до смерті, на що отримує відповідь: «Хтозна? Двадцять п'ять років, якщо у вас здорове серце; десять секунд, якщо ви опинитеся навпроти не того таксі» (*пер. автора*) [104, с. 175]. Такі комічні імплікації насичують усі сцени, які програються у п'єсі, створюючи комедійний ефект, хоча сам герой поводить себе часто агресивно. Окрім того, зі стенд-апом п'єсу споріднює не лише оповідь у формі лекції, а також постановки та флешбеки, що програються на сцені. Такі різнобічні елементи одного виступу також є невід'ємною складовою такого комедійного жанру. Для Е. Олбі використання так званого дивака, який оповідає стрімку історію свого життя і змушує слухачів ідентифікувати себе з оповідачем і врешті стати співучасником його анекдотів, а не відкинувшись на спинку крісла, пасивно споглядати, як розвивається сюжет.

Незнайомець дізнається, що у нього росте третя рука, яка стане з часом причиною, через яку зміниться усе його життя. Описуючи хід подій, він відзначить, що завдяки руці він стає дуже відомим та отримує за це фінансову винагороду. Ділячи гроші навпіл з агентом, Він Сам поряд з грішми і популярністю, набув також недругів. Герой змушений найняти охоронців для себе й дітей, і не пускати дітей до школи.

Із часом презентація того, хто виступає, з оповіді про особисту історію перетворюється на роздратований, розгніваний спалах люті щодо суспільства, яке боготворило героя до тих пір, поки рука у нього була. Однак з часом, «восьме чудо світу», яке всі хотіли побачити і віддавали за це шалені гроші, почало зменшуватися у розмірах, перетворившись на ніщо. Із цього моменту не лише слава і гроші залишили героя, а також жінка й діти, а окрім того, додалися борги. Герой тепер змушений за копійки продавати свою історію, виступаючи на таких заходах,

називаючи це нічим іншим, як приниженням. Закінчивши історію, він направляє потік агресії на аудиторію, запитуючи, чи не достатньо він принизився перед ними сьогодні: «ви заплатили свої гроші і побачили, що залишилося з дивака. Йдіть додому! ЙДІТЬ ДОДОМУ!» (*пер. автора*) [104, с. 192]. Однак герой не може прийняти втрату слави, запевняючи, що якщо вони любили його раніше, то й зараз мусять.

Френк Річ назве «Чоловіка з трьома руками» не п'єсою, а *temper tantrum* (істеричним спалахом гніву) в двох діях, проводячи аналогію з втратою третьою руки як метафору втрати таланту драматургом. Дійсно, поряд з комічними елементами, які зближують жанрове наповнення зі стенд-апом, у п'єсі також домінують гнівливі та агресивні настрої, дещо зближуючи головного героя з течією «молодих і сердитих» у Британії. Він Сам разом з третьою рукою втрачає свою ідентичність, те, що він тепер почав асоціювати з собою. Зникнення третьої руки означало не просто втрату слави, а смерть індивідуальності. Саме наявність цієї надзвичайної вади зробила головного героя особливим, не таким, як усі інші. Сам драматург навіть не дав головному герою імені, вказуючи на його внутрішню порожнечу, оскільки він міг реалізувати себе як особистість лише завдяки руці. Навіть сентенції героя щодо того, що він такий, як всі, і не потрібно вважати, що він чимось відрізняється від інших: «Я нічим не відрізняюсь від вас; я такий же ж, як і кожен з ваших знайомих» (*пер. автора*) [104, с. 193] лише інтенсифікують те, що герой дотепер вважає себе тим, що він вже втратив.

Така агресивна поведінка щодо суспільства, яке любило і забуло, яке боготворило і лишило напризволяще, піднімають важливі проблеми суспільства, забутих геніїв, невизнаних митців. У нашому випадку функція елементів стенд-апу в п'єсі також полягає у демонстрації важливих суспільних питань, адже думки розділяються на тих, хто «розглядає стенд-ап як набір простих жартів і на тих, хто бачить стендап у якості засобу, який демонструє правду» (*пер. автора*) [102, с. 397].

Плач та агресія головного героя наприкінці п'єси, неочікувано переходять у несподіваний трюк. Виявляється, що на спині героя знову з'являється нарід, і цього разу це нога, яка «ворушить маленькими пальцями» (*пер. автора*) [104, с. 194].

Ненадовго втрачений гумор у ході розвитку сюжету п'єси повертається з іще більшою повнотою, і кінець п'єси надає їй смішного, комічного полегшення. Поєднання елементів розмовного комедійного жанру постає жанротворчим чинником, утворюючи авторський експеримент з жанром.

2.5. П'єса-колаж та її особливості (на матеріалі п'єси Сари Кейн «Психоз 4.48»)

Британський театр у кінці 90-х рр. XX ст. пережив низку потужних трансформацій, які дали народження новому мисленню і концепції театру. Драматургія здригається в агонії, безнадійних викликах самій собі і моральним законам. Відбувається процес проникнення в найінтимніші куточки людського буття, все закрите і затабуйоване розінтимізовується і перетворюється на відкриту загрубилу рану, яка не загоюється, а виставлена напоказ найбрутальнішим шляхом, таким чином «показ тілесних функцій... символізує театр дев'яностих» (*пер. автора*) [129, с. 11]. Такі явні характеристики сучасного театру об'єднують драматургів під егідою «in-your-face theatre» («театр вам-в-обличчя») до якого входять найбільш промовисті представники: Джо Пенхолл, Марк Равенхіл, Мартін Крімп та Сара Кейн.

Після своєї ранньої смерті, через суїцид у 28-річному віці, С. Кейн залишила певний масив п'єс, які з моменту їх появи спричинили амбівалентну реакцію з боку літературних критиків. Едвард Бонд та Гарольд Пінтер підтримали новий вигляд сучасного британського театру, втілений у її п'єсах, в той час, як інші з відразою сприймали все, що виходило з-під пера Кейн. Творчість Сари Кейн, з легкої руки відомого на той час театрального критика Джека Тінкера, завжди подавалась під етикеткою із назвою «огидний бенкет мерзоти» (*пер. автора*) [108, с. 235]. Шоковий вплив постановки таких п'єс був очікуваним. Після прем'єри п'єси «Підірвані» відбулися досить активні дебати з боку прихильників та опонентів нового бачення театру про саму постановку було сказано, що «вона явно змусила глядачів почуватися зніяковіло: двоє людей вийшли, інші заплющили свої очі, деякі гиготіли» (*пер. автора*) [108, с. 236]. У результаті таких нападок одну зі своїх п'єс Сара Кейн видала під псевдонімом, з метою її об'єктивної оцінки, не заштампованої ім'ям ексцентричного автора. Водночас, інша когорта критиків сприйняла появу такої брутальності з гумором, та ба й більше, Джон Пітер підтримав нову концепцію модерного сучасного театру, втіленого в брутальних п'єсах «театру вам-в-обличчя», відзначаючи, що хоча вони дещо й підривають моральні підвалини, однак роблять

це з метою привернути увагу до цього, радже, ніж спонукати до деструктивних дій, адже «театр живе лише тоді, коли дає стусанів» (*пер. автора*) [108, с. 236].

Театр провокації, крайнощів та тактика шоку в поєднанні з табуованою лексикою та сценами відчайдушного гіпереротизму завжди характеризували драматичні твори Сари Кейн. Хоча вони завжди розглядалися у контексті «театру вам-в-обличчя» поряд з іншими промовистими представниками, згаданими вище. Однак на цьому дослідження унікальності творчого доробку Кейн закінчується.

Остання п'єса Сари Кейн носить назву «4.48 Психоз». Ця робота є досить показовою в контексті всього творчого доробку автора, оскільки центрується на темі суїциду. Відомо, що в короткий період після написання п'єси, Кейн наклала на себе руки, тим самим, зробивши її ключовим пунктом своєї літературної практики. Сама п'єса, оминувши красномовне фізичне насильство, яке домінувало в попередніх її роботах, уособлює собою сповідь особистості. Читач, таким чином, поринає у внутрішній світ індивідуального буття людини, яка перебуває у кризово-депресивному стані. Пацієнтка психіатричної лікарні знаходиться в постійній саморефлексії, повторюючи фразу про те, що ненавидить себе, хоче себе вбити, і що це відбудеться о 4.48 год. Такі роздуми лише підсилюють суїцидально-депресивний настрій героїні, яка, окрім паталогічної депресії, знаходиться у постійній самокритиці: «я товста... мої стегна занадто великі, мені не подобаються мої статеві органи» (*пер. автора*) [135, с. 207]. Крім цього, вона відчуває постійну провину за щось: «я винна, мене карають зараз» (*пер. автора*) [135, с. 206], нездатність до будь-яких дій «я не можу їсти, я не можу спати, я не можу думати» (*пер. автора*) [135, с. 206]. Героїню шарпають внутрішні протиріччя: «я не можу бути наодинці, я не можу бути з іншими», «я не хочу вмирати ...я не хочу жити» (*пер. автора*) [135, с. 207]. Однак, вона постійно резюмує цей нескінченний потік самобичування словами про смерть, яка відбудеться о чітко визначеній годині. Періодично у п'єсу вводяться діалоги пацієнтки з лікарями та з третьою особою. Насильство, яке переважало в попередніх роботах драматурга, у цьому творі таки залишається, однак втілюється лише вербально: «"4.48 Психоз" показує мовно-орієнтовану драматургію, що акцентує на мові поетичного крику. Образність зміщується з фізичного до

текстового втілення, і в її останніх двох п'єсах саме слова, а не дія конструюють п'єсу» (*пер. автора*) [129, с. 15]. Кен Урбан назве авторів театру-вам-в-обличчя авторами «ляпасу та содомії», однак відзначить, що ці п'єси «не уособлюють послідовного мистецького напрямку. Таким же ж чином як і «молоді та сердиті» пізніх 50-х, їх п'єси демонструють занадто широкий спектр театральних стилів та методів» (*пер. автора*) [179, с. 37]. Більше того, він особливо виділяє з представників шокового театру дев'яностих Сару Кейн, стверджуючи, що її «канон наповнюється унікальним театральним баченням» (*пер. автора*) [179, с. 40]. Таке унікальне бачення нерозривно пов'язане з жанровою формою п'єс. Усталене традиційне звучання монолітного жанру в роботах С. Кейн зазнає значних змін, оскільки п'єси тяжіють до різноманітних модифікацій, поліжанрових структур, включення міжродових та позалітературних явищ. Таку еволюцію жанрової форми чітко реалізовано у п'єсі «Психоз 4.48». Творчість Сари Кейн зовсім не відповідала канонам класичної драми та традиційним законам, викладеним у «Поетиці» Арістотеля. Однак найяскравіше деконструкція драматичних концепцій проявляється саме у п'єсі «Психоз 4.48». Місце та час дії не вказані, читач може лише здогадуватись з прочитаного, що дія відбувається у лікарні для душевнохворих. З огляду на контекст, можна здогадатися, що персонажів троє: головна героїня, лікар та третя особа. Однак з упевненістю стверджувати про таку кількість дійових осіб не доводиться, оскільки автор не зазначає їх кількість та імена на початку п'єси, не вказує їх вік та гендерну належність, як вказівки для режисерів. Крім того, у п'єсі абсолютно відсутні ремарки та чітке означення реплік, окрім декількох: «Дуже довге мовчання», «Довге мовчання», «Мовчання» (*пер. автора*) [135, с. 205], які періодично повторюються. Замість імен персонажів на початку кожної фрази драматург використовує пунктуаційний засіб – тире. П'єса не є лінійним розвитком подій, вона складається з окремих частин, які відрізняються своїм стилем, тематикою і організацією думки, однак об'єднуються як клітини єдиного цілого. П'єса складається з 25 фрагментів, 10 з яких – діалоги, які веде пацієнт з лікарем та іншими дійовими особами, точна кількість яких невідома. Інші вісім фрагментів тяжіють до поетично-ліричного стилю, завдяки римуванню, набору

засобів фонолістики і візуальному розташуванню тексту на сторінці. Деякі складаються з переліку медичних засобів, діагнозів, таблиць, три фрагменти з яких будуються виключно на аббревіатурі.

З таких позицій п'єса все більше нагадує створення єдиного конструкту з різнорідних елементів. Кен Урбан порівняє цю п'єсу з колажем, зазначивши, що вона «рівноцінно є і колажем; відрізняючись цитацією, ніби мова п'єси відібрана з різних джерел» (*пер. автора*) [179, с. 44]. Відповідно, ми використовуємо термін «колаж» з метою ідентифікації особливостей п'єси яка, змінивши закони традиційної драми, видозмінюється, утворюючи нову жанрову модифікацію: «п'єсу-колаж».

Колаж з французької мови перекладається як наклеювання, така техніка була започаткована у малярстві, розвивалась у напрямі кубізму і була вдосконалена дадаїстами та сюрреалістами. Оксфордський словник літературних термінів пропонує таке визначення цього терміну: «зібраний з фрагментів інших творів, включаючи алюзії, цитати та іноземні фрази» (*пер. автора*) [107, с. 44]. Словник літературних і тематичних термінів за редакцією Едварда Квіна визначить колаж як збірку «різних матеріалів, наклеєних на поверхню... термін іноді використовується в літературі з метою позначення техніки включення частин і зразків інших творів у певному оповіданні чи поемі» (*пер. автора*) [102, с. 83]. Літературознавчий словник-довідник за редакцією Р. Гром'яка підтвердить тенденцію запозичення техніки колажу в літературу, згадуючи, що цю техніку застосовував «зокрема І. Драч у драматичній поемі «Думка про вчителя», де перемежуються цитати Аристотеля, Ф. Шиллера, А. Макаренка, В. Сухомлинського, на сюжетну канву накладаються різні мотиви» [60, с. 351]. П. Паві помітить, що особливості колажу, характерні для пластичних мистецтв, органічно проявляються в драматургії і, таким чином, «замість органічності й цілісності твору драматург вдається до поєднання фрагментів різноманітних текстів» (*пер. автора*) [71, с. 145]. Автор виділяє так звані драматургічні колажі, назвавши їх текстами та фрагментами, які включені в сценічну дію і мають різне походження, наприклад «введення у п'єсу теоретичних текстів, передмов, коментарів» (*пер. автора*) [71, с. 145].

Розглянемо, які міждодові та міжлітературні утворення виникають у творчості Сари Кейн. Варто відзначити, що у п'єсі «Психоз 4.48» відбувається певний поштовх у бік втілення сюжету не в дії, а в мові. Можна говорити про зникнення драматичної дії як такої і перенесення її в структури мовні та мисленнєві, як зазначить Л. Гатчер: «у пізніших роботах Кейн як візуальні категорії на сцені персонажі зникають, а замість – розчиняються в тексті. Вони зводяться до звуку голосів, музики та мовного ритму. В останніх двох п'єсах Кейн дія замінюється внутрішнім світом персонажів (*пер. автора*) [129, с. 20]. В умовах розчинення персонажів і перетворення їх на голос, звук і мовний ритм, варто згадати В. Г. Белінського, який порівнював музику з лірикою. Домінування музичного ритму, монологічності, відсутності дії, якими сповнена п'єса, наближає її до лірики. К. Урбан, аналізуючи останні п'єси авторки, відзначить, що вони «складаються з образів, що містяться в мові п'єс, і це відбувається завдяки чіткому їх поетичному стилю» (*пер. автора*) [179, с. 43]. На подібних позиціях стоїть Лі Гатчер, назвавши її драмою без дійових осіб, він відзначить, що «твір без персонажів – остання п'єса Кейн також називається «драматичною поемою», а не просто п'єсою» (*пер. автора*) [129, с. 22], принагідно зазначивши, що «перехід від п'єс, які сповнені дії, до своєрідної драми, яка складається тільки зі слів, це процес, який проявляв себе крок за кроком, з однієї п'єси до наступної» (*пер. автора*) [129, с. 19].

Така еволюція робіт С. Кейн відбувалася протягом усієї її творчості, тому варто зазначити, що кожна робота є надзвичайним сплавом різноманітних жанрових та позажанрових елементів, які в результаті утворюють нову жанрову структуру. Джеймс Макдоналд, відомий театральний режисер відзначить, що більшість нових творів авторки спокійно втілювались вже у сталу драматичну форму, кожна нова п'єса, яку вона писала, втілювалась у новій структурі, утримувала у собі всі ідеї та почуття.

Ліризація п'єси проявляється у побудові речень, римуванні, повторенні слів та звуків і розстановці розділових знаків. Окрім того, у реченнях часто відсутня пунктуація, великі літери, є пропуски та паузи. Весь цей набір розрізнених думок, розміщених у хаотичному порядку, нагадує техніку потоку свідомості. Наприклад,

на початку п'єси головна героїня після серій однотипних запитань продукує відповідь-монолог, що нагадує вирваний потік думок у довільному порядку без пунктуації: «ущільнена свідомість перебуває в затемненій обідній залі під стелею розуму підлога якого рухається як десять тисяч тарганів коли проникає промінь світла ніби всі думки об'єднуються в одну мить тіло більше не виштовхує ніби таргани містять собі істину про яку ніхто ніколи не говорив» (*пер. автора*) [135, с. 205].

Такий прийом розбитих слів та розірваних фраз провокує досвід поглиблення у внутрішній потік думок та переживань. Подібний набір монотонного мовлення додає самому уривку поетичного звучання. Окрім того, у тексті налічується певна кількість прийомів фонолістики, а саме асонансу, або ж неточної рими, якою часто послуговуються поети у створенні поезії. Розглянемо далі монолог головної героїні: «Remember the light and believe the light
An instant of clarity before eternal light» [135, с. 206].

Маємо приклад римування, що здійснюється за допомогою повторення звуку [ai] в словах [light] (яке повторюється двічі) та [night]. Окрім цього, до асонансу приєднується приклад алітерації на прикладі звуку [t]. Поєднання двох літературних прийомів надає тексту ритмічного звучання, додає звукової інтонаційності, підсилює музичність та створює ефект милозвучності. Розглянемо приклад римування та алітерації у монологі героїні при багаторазовому повторенні звуку [s] та [d]:

«the sword in my dreams
the dust of my thoughts
the sickness that breeds in the folds» [135, с. 213].

Тонкому звучанню монологічного уривку та створенню ефекту музичності сприяє римування окремих слів та алітерація приголосних звуків [r] та [d], які повторюються одні за одним. Розглянемо декілька влучних прикладів:

«irrational
irreducible
irredeemable

unrecognizable...

deform

free form» [135, с. 222],

“the capture

the rapture

the rupture» [135, с. 242].

Сама будова речень та слів у п'єсі має характерні особливості. Монолог не завжди обрамлений у повні речення. Часто він постає як окремі фрази, слова, цифри, які візуально розміщуються у вигляді стовпчиків зі словосполучень і таблиць. Головна героїня проказує слова, які невпинно повторюються, йдучи по колу, а тому повторення і своєрідна ономатопея одних і тих самих слів створює ритмічний ефект. Розглянемо один із таких прикладів:

«flash flicker slash burn wring press dab slash
flash flicker punch burn float flicker dab flicker
punch flicker flash burn dab press wring press» [135, с. 231].

Як відомо, п'єси пишуться для відтворення на сцені, отож написаний текст потенційні глядачі побачити не можуть. Однак особливою також є письмова реалізація п'єси, яка влучніше підсилює ідеї, що вкладає автор у тематичне наповнення. Слова розміщені в незвичному, дещо хаотичному порядку, читач ніби поринає у свідомість людини і читає її думки, які циклічно рухаються, не організовуючись у стійкі структури. Наприклад, фраза головної героїні «страждання починаються «відділена від основного тексту проміжками і написана зліва направо, ніби момент страждань потребує відстороненості від попередніх і наступних подій. Інша репліка «і маю залишатись наодинці» також відділяється від основного текстового масиву, дійсно залишаючись наодинці сама з собою. У кінці п'єси фрази «дивись як я зникаю дивись зникаю дивись дивись» відмежовуються десятком проміжків перед наступною «я ніколи не знала себе, свого лиця, яке заклеєне на зворотній стороні моєї свідомості» після цих слів автор залишає більшу половину сторінки незаповненою, резюмуючи словами «будь ласка відкрий штори» (*пер. автора*) [135, с. 245]. Такі проміжки, розкидання слів по сторінці, незвичне їх

розміщення характерне для всієї п'єси. Водночас, слова, яким надавалось особливе значення, писалися з великої літери або ж повторювались:

«НЕ ДАЙ ЦЬОМУ ВБИТИ МЕНЕ
ЦЕ МЕНЕ ВБ'Є І ЗРУЙНУЄ МЕНЕ

І ВІДПРАВИТЬ В ПЕКЛО» (*пер. автора*) [135, с. 226].

Таке розташування тексту, хоча і є фрагментованим, однак п'єса має певний порядок. Кожен монологічний чи діалогічний пасаж-дія відокремлюється пунктуаційно, хід подій логічно продовжується, зберігаючи драматичний розвиток дії. Окрім зазначених поетичних пасажів та стрімких монологів у стилі техніки потоку свідомості, п'єса також складається з реалістичних діалогів, які ведуть між собою пацієнтка з лікарем та третьою особою. Розглянемо уривок з діалогу, де лікар запитує у героїні про причини порізів на її руці: «Дороженька, що сталося з твоєю рукою? Я порізала її. Це дуже незрілий спосіб привернення уваги до себе. Це принесло тобі полегшення? Ні» (*пер. автора*) [135, с. 216].

Водночас текст насичений різноманітними медичними термінами, лікарськими рецептами, тестами для оцінювання психічного стану пацієнтів. Одним із таких є «Тест поступового віднімання сімок», який використовується у медичній практиці, переважно в неврології та психіатрії, з метою оцінювання психічного стану. Пацієнта просять поступово віднімати число 7, починаючи зі 100 (таким чином в ідеалі має бути така арифметична прогресія: 100, 93,86, 79) і т.д. У п'єсі тест зустрічається двічі, на початку, де підрахунки виконані неправильно, що свідчить про нестійкий стан психіки головної героїні, і наприкінці, де тест виконаний правильно. Цифри тесту сімок у канві п'єси розташовуються хаотично та фрагментарно (*Див. Додаток А.*).

На відміну від попереднього варіанту, остаточний тест виглядає рівно, цифри слідує у правильному порядку одні за одними. Характерно, що ці цифрові набори виділяються в окремі дійові фрагменти, які автор відділяє графічно. На додачу, в окремий епізод виділяється коротка аббревіатура: RSVPASAP.

Також у п'єсі налічується список, що виглядає як медична карта лікування пацієнтки, де вказується симптоми, які її турбують: «не їсть, не спить, не говорить,

не має сексуального збудження, у розпачі, хоче померти» (*пер. автора*) [135, с. 238]. Поставлений діагноз: паталогічна скорбота та вказаний перелік ліків, які призначаються, та ефект від їх приймання. Цей список виведений в окрему, незалежну дію в п'єсі. Розглянемо декілька прикладів: «Сетралін. 7,5 мг. Безсоння прогресує, серйозна тривога, анорексія (втрата 17 кг) ...Лофепрамін, 70 мг, дозу збільшено до 140 мг., потім до 210 мг. Набрано 12 кг ваги. Короткотривала втрата пам'яті» (*пер. автора*) [135 с. 223].

Особливої уваги заслуговує один із фрагментів, який вирізняється на лінгвістичному рівні. Уривок наповнений вербальними одиницями, які характерні для біблійних віршів, інверсією, застарілими формами вжитку дієслів. Завдяки своєму релігійному стилю створює атмосферу читання Псалмів чи Євангелія. Однак інші фрагменти пишуться у звичайній манері неформального стилю, тому епізод створює ефект вирваної цитати, яка випадково поміщена в канву п'єси. С. Кейн також запозичує контент для своєї п'єси з інших творів, так слова пацієнтки: «курчата ще танцюють, курча не зупиниться» є цитатою з фільму «Строшек» німецького режиссера В. Херцога.

Хоча К. Урбан назве п'єсу колажем, відзначивши, що в ній є «епізоди з поетичною мовою, які накладаються на фрагменти натуралістичних діалогів, що чергуються зі специфічно розміщеними списками чисел невідомого значення», однак техніка колажу, втілена у п'єсі, жодним чином не провокує до хаотичного сприймання і розрізнення смислів: «багатозначність п'єси створює дивне відчуття, що текст є глибоким монологом, результатом однієї, хоч і роздвоєної особистості» [179, с. 44].

П'єса С. Кейн відповідає різноманітним рівням сприймання, де різнобічні фрагменти виокремлених цитат, алюзій, списків та стилів створюють єдине ціле, доступне для сприймання і сформоване у новій жанровій модифікації п'єси-колажу. Л. Гатчер ще більше інтенсифікує цю ідею, аналізуючи роботи Кейн, він зазначить, що «кожна п'єса особлива і будується на власному типі мистецтва» (*пер. автора*) [129, с. 15]. Хоча думки про те, що ця п'єса є просто «суїцидальною запискою», не вщухають, однак при детальному аналізі ми бачимо різноплановість та

багатогранність матеріалів, якими послуговувався автор у створення п'єси з метою досягнення сценічного ефекту. За твердженням К. Урбана, «кожна з її п'єс буквально переробляє драматичну форму» (*пер. автора*) [179, с. 40], тому таке поєднання методів та технік, а також включення поліжанрових та міжлітературних елементів веде до народження нового жанрового утворення.

ВИСНОВКИ ДО 2 РОЗДІЛУ:

Сучасні погляди на літературознавчі категорії все частіше відмовляються від розгляду жанру як застиглого у часі явища зі стійкою монолітною формою. Почасти починає лунати думка про те, що жанр постійно знаходиться в динаміці, а ця його риса є природною його властивістю. Окрім того, донині не існує усталеного погляду поняття жанр, рід та вид. У зв'язку з тим, що одне і те ж явище часто по-різному використовується і узгодженого еквіваленту поки не існує, це призводить до термінологічної розмитості. Окрім загальнотеоретичного визначення жанру та існування інших елементів, що йому підпорядковуються (жанр конкретної літератури, авторський жанр тощо), існують також різноманітні жанрові дифузії: жанрова конверсія, жанрова конвергенція, жанрова дифузія, які збагачують, однак поряд з цим ускладнюють класифікацію літературного процесу.

Окрім існування подібної плутанини, варто також зазначити, що й динамічність жанру часто призводить до різнобічних інтерпретацій літературних творів. Подібний динамізм ми пояснюємо тим, що сучасна література все більше індивідуалізується. Драма в контексті постмодерністської плюральності демонструє тяжіння авторів до експериментів у межах класифікаційних термінів – жанри та літературні напрями.

Автор, постать якого була піддана нищівній критиці апологетами теорії смерті автора, реабілітувавшись, починає створювати масив творів, які виходять за рамки узгоджених категорій і схем. Поряд з творами, які виходять за межі літературного напрямку, з'являються авторські новоутворення, які називають авторськими експериментами. Такі твори часто постають як різноманітні види синтезу та контамінації жанрів або ж включення у традиційну канву жанру позажанрових елементів. Саме такі експерименти часто змінюють традиційне уявлення про жанр, оскільки ведуть до утворення жанрових модифікацій, що, у свою чергу, впливає на вигляд загальнотеоретичної моделі певного жанру. Такими експериментами у царині англомовної драматургії відзначилась творчість ексцентричної авторки гучних п'єс, що були охарактеризовані як театр-вам-в-обличчя, Сари Кейн, та американського абсурдиста Едварда Олбі з

експериментальними драмами «Психоз» – п'єса-колаж та «Людина з трьома руками» – п'єса-стенд-ап. Окрім того, запропоновано розгляд п'єси Пітера Шеффера «Еквус» та робіт сучасних польського та українського драматургів Олега Гончарова та Тадеуша Слободзянека у контексті експерименту з Євангельськими подіями, що призвели до утворення авторського експерименту притчового антиєвангелі. Тотожні експерименти з жанрами, які наявні в творчих доробках різних національних літератур переконливо демонструють траєкторію переходу авторського жанру в русло конкретної національної літератури. Наявність авторських експериментів не лише в межах літератури, але й залучення позамистецьких сфер вказує на важливі модифікаційні процеси, які перебігають в драматичному мистецтві. Рушієм подібних явищ постає автор як творча особистість.

РОЗДІЛ 3

ЖАНРОВО-РОДОВА ДИФУЗІЯ СУЧАСНОЇ ДРАМИ

3.1. П'єса-пантоміма та її особливості (на матеріалі п'єс Семюеля Беккета «Дія без слів I», «Дія без слів II»).

Еволюція розвитку творчості Семюеля Беккета демонструє траєкторію переходу від мовних засобів до інших способів втілення та розвитку дії у п'єсах. Беккет усе далі рухається у бік відмови від використання мови і заміни її іншими засобами експресії. Маємо наувазі рухи, міміку, жести, музику, постійну фіксацію на певній речі матеріального світу, діаграми, схеми та формули; споглядання зі стислими коментарями або їх повною відсутністю. Така тенденція вже помітна у перших п'єсах драматурга, хоча мова все ще зберігає свої основні функції, однак зводиться до простого говоріння, яке носить часто абсурдний і невизначений характер. Таким чином автор ніби глузував над мовою, показуючи, що вона нічого не вирішує, а тільки ускладнює взаєморозуміння між людьми, готуючи читача до її поступового зникнення у наступних п'єсах. Мова для нього поставала радше засобом, який стримує і не здатний розкрити всю повноту думки в драмі. Починаючи із загальновідомої п'єси «Чекаючи на Годо», автор усе частіше розмежовує діалоги ремарками «мовчанка», «довга мовчанка», де відсутність мови швидше додає більше сенсу, ніж її наявність. Колапс мови проявляється ще у ранніх п'єсах драматурга. На прикладі п'єси «Чекаючи на Годо», можна помітити, що постійне базікання персонажів радше схоже на абсурдний потік мовних одиниць. Окрім того, мова у Беккета абсолютно позбавлена перформативності. Іншими словами, Владімір та Естрагон, закликаючи один одного до певних дій, ніколи їх не виконують, хоча погоджуються, що будуть це робити. Так наприкінці як першої, так і другої дії обидва вирішують нарешті покинути місце, де знаходяться, однак ніхто так і не рушає: «Владімір: Отож? Ходімо? Естрагон: Так, ходімо. (Залишаються на місці)» (*пер. автора*) [112, с. 84].

Така тенденція проявляє себе і в наступних роботах, як-от п'єса «Тріо привида», яка будується лише на фіксації уваги глядача на певних об'єктах інтер'єру, поодиноких рухах персонажа та музичному супроводі творів Бетховена,

або ж п'єса «Подих», яка розрахована на відтворення протягом лічених хвилин і будується лише на зміні освітлення сцени та протяжного крику, який поступово змінює свою тональність.

Мартін Есслін згадуватиме, що при першій зустрічі з Беккетом той під час розмови відзначив, що він намагався якомога більше дезінтегрувати свою творчість, стиснути її до чіткості та виразності. Такі його намагання рано чи пізно можуть привезти до того, що одного дня він «просто створить порожню сторінку» (*пер. автора*) [133, с. 56]. Драматург усе частіше відходить від мови і переходить на інші засоби вираження смислів, у своїх п'єсах «він руйнує жахливу матеріальність мови і створює новий вид поезії – поезію рухливих образів» (*пер. автора*) [115, с. 22].

Грейлер Херрен у докладному аналізі однієї з п'єс драматурга зазначить, що С. Беккет, займаючись підготовкою до інсценізації п'єс «Тріо привида» та «...але хмаринки...», послуговувався «роботою Кляйста «Про театр Маріонеток», що була свого роду моделлю для вистав у стилі маріонеток» (*пер. автора*) [133, с. 48]. Таке захоплення театром Кляйста прямо пропорційно відобразилось у п'єсах письменника. Він усе більше приділяв увагу іншим засобам експресії, редукуючи діалоги та монологи персонажів, позбавляючи їх справжнього сенсу. Фактично, створюючи враження, що слова, які проговорюють персонажі, є лише ширмою, яка ховає істинні почуття та переживання героїв і лише заважає виразити невиразне.

У своєму есе про Пруста Беккет критикує стиль та акцентує особливу увагу на творчості письменників, які забагато пишуть про дрібниці, описуючи пейзажі, елементи інтер'єру чи одяг. Забагато деталей, на його думку, концентрують увагу на дріб'язкових речах, в той час, як дійсно важливі теми просто губляться у потоці нескінченного мовного хаосу. Беккет назве це «марною тратою часу ...зосередженням на несуттєвих ознаках людського життя більше, ніж на його істотній природі» (*пер. автора*) [115, с. 19]. С. Беккет завжди прагнув до лаконічності і стислості своїх творів. Він намагався описати щось і розповісти про це найкоротшим шляхом, не витрачаючись на зайве базікання, тому Гарольд Блум назве його «ввічливою людиною вишуканих манер», яка вважає, що це «ознака

поганого тону витрачати людський час на марну балаканину про несуттєві речі» (*пер. автора*) [115, с. 20].

Особливого успіху в редукції мови він досяг у п'єсах «Дія без слів I» та «Дія без слів II». Ці роботи реалізується на сцені без будь-яких діалогів чи монологів, основну увагу зосереджено на рухах людей та маніпуляціях з різноманітними предметами. Здається, С. Беккет таки досяг реалізації мети, яку за його словами, має ставити кожен письменник: «Якщо ми не можемо позбутися мови відразу, ми хоча б не повинні втратити жодної можливості її дискредитації... Я не можу уявити вищої цілі для сучасного письменника» (*пер. автора*) [115, с. 43]. Таким кроком до боротьби з мовою постала п'єса-пантоміма «Дія без слів I» та друга частина у вигляді сиквелу «Дія без слів II». Ця п'єса цілком і повністю будується на рухах та жестах персонажів, що дозволяє нам назвати її п'єсою-пантомімою, оскільки у Беккета «пантоміми є кроком у пошуках цілковитих, мінімалістичних форм експресії» (*пер. автора*) [137, с. 36].

Розглянемо поняття пантоміми, яке Пітер Паві визначить як «спектакль, що складається виключно з жестів актора», а «мім – мистецтво руху тіла» (*пер. автора*) [71, с. 126; 182]. Мімом також називають «драматичну виставу чи епізод, що виконується рухами тіла та жестами без слів, таким чином є не літературним видом мистецтва» (*пер. автора*) [107, с. 156]. Там само буде зазначено, що мім та пантоміма часто вживаються синонімічно. Словник літературних термінів М. Абрамса пантомімою назве «гру на сцені без мови, з використанням пози, жестів рухів тіла і перебільшеної міміки» (*пер. автора*) [103, с. 201]. Пантоміму також визначають синонімічною міму, а мім, в свою чергу, – «видом драми, у якій актори оповідають історію за допомогою жестів.. грою без слів» (*пер. автора*) [107, с. 511]. Сучасного вигляду мім набув в 1860–70 роках, коли Луїс XIV заборонив групі італійських акторів використовувати мову і вести діалоги під час виступів. Такі заборони сприяли розвитку креативності, що дозволило мистецтву пантоміми активно розвиватися й удосконалюватися. З огляду на те, що саме Франція вважається колыскою мімічного мистецтва, часто вважають, що захоплення Беккета цим видом мистецтва пов'язано з тим, що французькою він писав досить часто,

вважаючи, що французька мова лаконічніша у передачі смислів. Саме захоплення мімом привело драматурга до експериментів з іншими жанрами та видами мистецтва. За Беккетом, усю абсурдність та неохопленість буття людини важко передати простими мовними засобами. Він реконструює мову та розщеплює її. Більшість п'єс наповнена заплутаними монологами, які перериваються довгими паузами та не мають логічного ходу думок. Наявність мовлення потрібна не стільки для комунікації, стільки для того, щоб вказати на те, що персонажі ще живі, ще існують. Таким чином важливим стає лише акт говоріння, а не його сенсове навантаження. Поступово слова зникають зовсім, перетворюючись на пантоміми, ще більше вказуючи на те, що немає необхідності витратити час на банальне говоріння.

Дійсно, у п'єсах мовчання не просто є яскравою характеристикою творчого стилю драматурга, але необхідною умовою існування й реалізації їх на сцені. Сам письменник назве «Дію без слів I та II» – «мімом для одного гравця» та «мімом для двох гравців» відповідно.

У першому епізоді місце дії – пустеля, у якій опиняється самотній персонаж за подувом вітру. Кожного разу, коли він йде за лаштунки, дужий порив вітру виносить його на центр сцени, не залишаючи спроб на повернення. Його увагу починає привертати таємничий свист, що лунає з усіх боків. За звуком, якась невидима сила постійно, ніби насміхаючись, спускає йому необхідні предмети (дерево, куби, ножиці, мотузка, карафа з водою). Щоб дістати воду, потрібно докласти чимало зусиль, оскільки карафа опускається на відстань, недосяжну для персонажу, до якої нещасний все ніяк не може дотягнутися. Він перебуває у постійних роздумах, будуючи піднесення з кубів, на яке можна вилізти, щоб дістати карафу, або тягнучись до ножиць, щоб зрізати мотузку і дістати воду. Однак постійно його спроби приречені на невдачу. Подібні маніпуляції демонструють прагнення героя досягти певної цілі, однак щоразу його намагання зводяться нанівець. Періодично персонаж меланхолійно роздумує над усім, що відбувається, роблячи манікюр, роздивляючись всебіч, таки не полишаючи спроби дотягнутися до карафи, яка то з'являється, то зникає у нього над головою, висячи на мотузці. В останню мить карафа постійно вислизає у нього з рук. Наприкінці персонаж впадає

у повну нерухомість, більше не звертаючи уваги на свист. Карафа опускається до нього, однак той не реагує ні на що, лише продовжує дивитись на свої долоні.

У «Дії без слів II» двоє персонажів А та В знаходяться в мішках. Дія починається з того, як палиця з гострим наконечником проштиркує мішок А, з нього виповзає чоловік, який завмирає, молиться, їсть таблетки, їсть морквину, випльовує її, міняє місцями мішки, роздягається, знову їсть таблетки і заповзає в мішок. З іншого мішка виповзає чоловік В, він дивиться на годинник, робить фізичні вправи, чистить зуби, розчісує волосся, їсть морквину з апетитом, роздягається, повторює ці процедури знову перед тим, як знову залізти у мішок, поклавши обидва мішки на попереднє місце. Далі знову з'являється палиця з наконечником, проколюючи мішок, з часом з нього виповзає людина А, яка повторює попередні свої дії. Іншими словами, у п'єсі перед нами постає звичайний день людини, що починається з ранкового пробудження і закінчується сном. Хоча персонажі дещо схожі між собою за розпорядком дня, однак характером вони відрізняються один від одного. Якщо перший персонаж знаходиться у постійних роздумах, молитві та зацикленні на ліках, то персонаж В активний фізично, користується картою, годинником, щоб орієнтуватися у просторі.

Оскільки це п'єси без слів, то драматург особливо акцентує увагу на рухах, жестах, фізичній презентації акторів на сцені. У ремарках він відзначить, що персонаж А повільний та незграбний (комічно вдягається та роздягається), неуважний. В бадьорий, швидкий, точний. Така зосередженість С. Беккета на тривалості дій та фізичному вигляді героїв – не випадкова, оскільки така увага на зовнішніх рухах і вигляді загалом особливо важлива у мімічному мистецтві та пантомімі, адже саме на цьому ґрунтується вся дія п'єси та вкладені у неї образи. Такий аскетичний театр Беккета, що все більше концентрується на рухах та жестах, читається навіть у тому, що «режисерські вказівки, що описують пози та рухи персонажів, займають стільки ж, якщо не більше, всього простору самого тексту» (*пер. автора*) [116, с. 74].

З таких позицій ці п'єси Беккета часто називають просто пантомімами, не вдаючись у глибокі розмірковування щодо справжньої їх природи. Однак чистою

пантомімою ці п'єси назвати важко. Семюель Беккет використовує особливу форму пантоміми, яка, поєднавшись з драматичною дією, утворює новий жанровий елемент. У класичній пантомімі мім створює особливий світ, який несе лише певну інформацію. Тримавши у руці уявну склянку, традиційний актор красномовно продемонструє процес споживання рідини з невидимої склянки. Всі предмети ніби знаходяться на сцені, і завдання міма проводити різноманітні маніпуляції з ними, створюючи враження їх безпосередньої присутності на сцені. У таких діях не існує подвійного сенсу чи двозначності, оскільки мімічна гра покликана відтворити конкретну дію з конкретними предметами, з метою якнайшвидшого їх розпізнавання глядачем. У випадку з пантомімою Беккета всі предмети вже знаходяться на сцені і глядач сам вирішує, яке смислове навантаження вони несуть, «замість того, щоб створювати речі за допомогою рухів, пантоміма грає з самими речами» (*пер. автора*) [137, с. 36]. С. Беккет, розпочавши з дискредитації мови, продовжує експериментувати з іншими формами передачі смислів. Цікаво, що захоплення драматурга жанром радіоп'єси також є елементом пошуку драматургом таких нових форм, де він позбавляє слухача візуальності, однак залишає мову, і «при використанні деяких законів пантоміми, С. Беккет насміхається над потребою в них» (*пер. автора*) [137, с. 36]. Знайшовши новий спосіб виразності, драматург водночас відчуває його недосконалість, перебуваючи у пошуках нових: «актор класичної пантоміми привертає увагу тим, як він створює цілий світ за допомогою тіла; пантоміма Беккета ставить під сумнів справедливість цього припущення, запитуючи, чи щось може бути зображено без слів» (*пер. автора*) [7, с. 36].

3.2. П'єса-математична модель та її особливості (на матеріалі драматургічних творів Семюеля Беккета)

Творчість Семюеля Беккета завжди розглядали у контексті концептів «абсурд», «персонажі-маріонетки», «мовчання». Відомо, що один з найяскравіших представників театру-абсурду все частіше схилявся у своїх п'єсах до реконструкції звичайного формату драматургічного твору, що призводило до утворення нелійнійного розвитку сюжету або ж його зникнення, парадоксальних ситуації, героїв, що ніби рухаються за вдаваною і давно окресленою лінією, зникнення звичайного діалогу, а, ліпше, заміна його клішованими фразами, постійним мовчанням та редукцією діалогів і мовлення в цілому. Особливо яскраво зникнення мови проявляється у драматурга у телеп'єсах, однією з яких є п'єса «Квадрат». Ця робота є абсолютно невербальною і постає альтернативою мовному втіленню сюжету. Персонажі «Квадрата» не кажуть жодного слова, вся дія зосереджується в рухах та ходьбі у межах умовного квадрата, які нагадують рух маріонеток по визначеній вісі, з якої вони ніколи не зійдуть. Драматург із ходом своєї творчості все частіше віддає перевагу схематичності та математичній чіткості

У п'єсі «Квадрат» дію побудовано за допомогою зовсім інших засобів, ніж це відбувається у класичній драмі, така «відсутність мови звільняє місце для образу та звуку» (*пер. автора*) [133 с. 44]. Іншими словами, «Квадрат» маніфестує «завершення боротьби між мовою та образністю, з якої образність виходить переможцем» (*пер. автора*) [133, с. 44]. У самій п'єсі налічується чотири дійових особи, вік, стать, яких автор не вказує. Персонажі відрізняються один від одного кольором мантиї, які вони носять. Так, перший гравець має білий колір, відповідно наступні три – жовтий, блакитний і червоний. Окрім того, для кожного з них визначений певний музичний супровід, який звучить під час того, як вони рухаються на сцені. Кожен з персонажів періодично входить у квадрат, рухаючись по визначеній траєкторії, таким же чином і лишає його, потім знову з'являючись і продовжуючи рух. Гравці рухаються механічно, відтворюючи загаданий шлях і крокуючи у гармонійному, чітко відточеному ритмі, не заважаючи один одному. Єдиною перешкодою на їхньому шляху постає центр квадрата, який вони ніколи не

проходять, а завжди оминають рішучим кроком убік, ніби боячись зіткнутися з іншим гравцем у центрі або ж остерігаючись самого центра. Однак оминання центра не викликає порушення чітко визначеного ритму, воно виглядає достатньо гармонійно, ніби персонажі не задумуються на тим, а роблять це механічно, під наглядом ляльководи.

Проекція квадрата, запропонована Беккетом одразу ж у тексті п'єси. Далі драматург вказує, яку траєкторію повинен тримати кожен персонаж, слідуючи за точками відліку, де кут кожного квадрата названий літерою (А, В, С, D), а центр позначений літерою Е: «Гравці (1, 2, 3, 4) проходять по наданій площині кожен, слідуючи за своїм власним напрямом (*Див. Додаток В*).

Траєкторія руху персонажів чітка: перший гравець з'являється у точці А, завершує свій напрямок, після цього до нього приєднується третій. Завершивши визначений маршрут, до них приєднується четвертий персонаж. Разом утрюх вони завершують свої маршрути, поки на сцену не вийде другий персонаж. Вони вчотирьох прямують по власній визначеній траєкторії, поки перший та другий не залишають сцену, в цей час третій та четвертий продовжують і завершують свої маршрути. Після цього третій персонаж виходить, а другий та четвертий гравці продовжують рухатися, поки квадрат не залишає четвертий. Фіксуючи кінець першого епізоду, другий гравець продовжує, відкриваючи 2 епізод, завершує свій напрямок і до нього приєднується перший. «І т. д. Нескінченний рух» (*пер. автора*) [112, с. 451].

П'єса уніфікує в собі геометричну та математичну форми. «Квадрат» сам по собі є геометричною фігурою, по векторах якої рухаються персонажі. Однак траєкторія руху та її черговість визначені за арифметичною схемою, яку в таблиці подає сам драматург (*Див. додаток В*).

Драматург також створив другу частину «Квадрату», оскільки «він був настільки задоволений від споглядання рутинних кроків через монохромний монітор, що вирішив додати ще сиквел» (*пер. автора*) [133, с. 46], де персонажі рухаються у такому ж напрямку, однак одягнуті в накидки однакового кольору і не супроводжуються музичним акомпанементом. Під час п'єси чути тільки звук кроків,

які лунають під час ходьби. Така сконцентрованість Беккета на чіткості і монотонності ставила його під удар літературної критики, яка почасти називала персонажів маріонетками. Більше того, деперсоналізація дійових осіб особливо відчувається у пізніх п'єсах. Тим більше, «звинувачення, що Беккет використовує акторів як засоби або інструменти, були мимоволі підтримані і його найбільш затятими прихильниками» (*пер. автора*) [133, с. 48]. Біллі Вайтлоу, одна з учасників інсценізації «Квадрату», таким чином описує свою акторську гру під керівництвом Беккета: «Я повністю віддаюся у його руки, я можу бути тубою фарби чи музичним інструментом чи будь-чим. Я не сперечатимуся. Я не сперечатимуся, тому що я повністю йому довіряю, і я поважаю його прямоту та мистецьке бачення. Тому я роблю те, що мені кажуть» (*пер. автора*) [133, с. 48]. Гарольд Блум зазначить, що з плином часу п'єси Беккета стають меншими за обсягом з домінантною образністю, а «значення слів у них усе більше руйнується, поки не зникає зовсім. Деякі з останніх телеп'єс Беккета цілком візуальні з мінімальним набором слів, або взагалі без них» (*пер. автора*) [115, с. 20]. Концепція «Квадрата» повністю позбавлена мовного обрамлення. Персонажі п'єси виконують певну чітку, хореографічну схему, вони «ніби діють всередині комп'ютерної програми, машини, яка створила визначений шлях для їхніх тіл» (*пер. автора*) [159, с. 139].

Аналіз цієї п'єси у контексті драматичного мистецтва змушує визнати абсолютну руйнацію традиційних установок побудови класичного драматичного тексту: опису персонажів, розвитку сюжету по висхідній хронологічній лінії із зав'язки до кульмінації. Діалоги між гравцями (як називає їх автор) не ведуться, стать неважлива, окрім того, персонажів бажано підібрати якомога більше схожих один на одного. У такому випадку все, що залишається для нашого споглядання, – це чотири фігури, квадрат, пустий центр, якого уникають, і постійний рух людських тіл за заздалегідь визначеною схемою. Така концепція п'єси абсолютно нівелює можливість акторської імпровізації та виявлення творчого таланту. Більше того, персонажі одягнуті у мантиї, а обличчя їх прикриті каптурами. Все, що вимагається від дійових осіб – це рухатися по заданих векторах у певному ритмі.

Піотр Войцицький уводить поняття «математичної естетики», до якої тяжіє творчість Беккета пізнього періоду, одним із прикладів такої є п'єса «Квадрат». Він порівнює рух персонажів з чотирма векторами, кожен з яких починає рух з різних точок. Якщо простежити траєкторію кожного з гравців, то вона буде виглядати таким чином. Для прикладу візьмемо гравця 1 з траєкторією руху: AC, CB, BA, AD, DB, BC, CD, DA (*Див.додаток Б.1.*).

Як бачимо, весь сюжет ґрунтується лише на тому, що «вся послідовність дії п'єси складається з повторюваних двох векторних рухів, один вздовж сторони квадрата, а інший по діагоналі» (*пер. автора*) [159, с. 140]. Кожен з учасників завершує рух по вектору, потім розвертається на 90 градусів, продовжуючи аналогічний рух по іншому вектору. Отже маємо п'єсу, в якій вже заздалегідь сформована лінія дії, відхід від якої може спровокувати провал самого задуму автора. П'єса є своєрідною схемою, в якій «усі шляхи, кроки й дії персонажів були прописані за допомогою математичної структури» (*пер. автора*) [159, с. 140].

Ессе Берта Стівенса, професора математики та статистики «Purgatorial Calculus: Beckett's mathematics in Quad» пропонує надзвичайно вражаючий аналіз цієї п'єси Беккета у контексті так званого математичного коду Грея, що є системою числення та кодування інформації. Пропонуючи різноманітні схеми та діаграми, вчений доходить висновку, що персонажі п'єси рухаються по квадрату, залишають і повертаються на сцену за принципом математичної системи числення. Персонажі п'єси рухаються у межах квадрату, кожна сцена п'єси починається з різної кількості дійових осіб і під час розвитку дії, а саме – зміні сцен, з квадрату виходив або повертався рівно один персонаж. Така комбінація відповідає двійковій системі шифрування інформації коду Грея. Для чотирьох компонентів вона виглядатиме так: 0–0000; 1–0001; 2–0011; 3–0010; 4–0110; 5–0111; 6–0101; 7–0100; 8–1100.

При побудові такої комбінації змінюється лише один елемент у системі, що призводить до появи унікального набору чисел, які не повторюються в наступному і попередньому етапах. Аналізуючи систему, за якою рухаються персонажі, Стівенс виводить об'єднаний код Грея-Беккета, за яким здійснюється рух персонажів «Квадрата».

Поєднання математичної естетики у творчості Беккета спричинило до утворення нової жанрової модифікації – п'єси-математичної моделі. Адже сама дія у п'єсі відбувається завдяки заздалегідь визначеній моделі руху (як геометричній, так і арифметичній), яка чітко прописана для кожної з дійових осіб. Брет Стівенс, аналізуючи п'єсу, відзначить, що «математика у «Квадраті» не є односпрямованим застосуванням математики в літературі, але є взаємним доповненням між математикою і літературою» (*пер. автора*) [154, с. 164]. Таке доповнення п'єси математичними формулами та кодами шифрування утворює міждисциплінарне жанрове утворення, яке об'єднує у собі літературні стратегії та системи математичного числення.

«Квадрат» започатковує новий виток розвитку творчості Беккета, де зникнення мови перетворилось на механізовану модель, яка мало чим нагадує традиційну концепцію драми, де основним є не просто розвиток дії, але конфлікт. Якщо у попередніх п'єсах драматурга конфлікт мав місце, то ця робота повністю позбавлена колізії. «Квадрат» перетворюється на нескінченний, монотонний ритуал по визначеній траєкторії, де відступ убик рівноцінний колапсу. Все, що залишається споглядати у п'єсі, це «абсолютне число, чи фікцію, своєрідну теорему, в якій повністю концептуальне розташування форм та рухів нанесено на гіпотетичний простір» (*пер. автора*) [125, с. 60].

Як бачимо, драматург деперсоналізує дійових осіб до чітких математичних одиниць, які слугують засобом для втілення моделі руху, іншими словами: «персонажі «Квадрату» функціонують не в якості індивідуальних суб'єктів з людськими ознаками, а перетворюються на об'єктивні складники, які поєднані з іншими елементами, з метою бажаного естетичного ефекту. С. Беккет називає «Квадрат» п'єсою, що складається з чотирьох гравців, світла і звуку», таким чином зводячи функціональність персонажів на рівні з освітленням і музичним супроводом п'єси. Драматург «досягає мети редукції мови до нуля» (*пер. автора*) [119, с. 22]. Таким чином Беккет зображає персонажів, чимось схожих на роботів чи ляльок.

З таких позицій зазначимо, що ірландський драматург намагався знайти нові шляхи передачі значень і уникнути звичайного використання мови. Таким чином він

знаходився у пошуках іншого семіотичного поля, окрім лінгвістичного. Саме математика пропонує ті знаки, які вже готові для використання, і є логічними та багатофункціональними, адже «значна кількість авторів стверджують, що використання Беккетом математики є частковою спробою замінити слова, до яких утрачена довіра, альтернативними способами експресії» (*пер. автора*) [154, с. 178]. За їх визначенням, цей процес розпочався з того моменту, коли драматург перейшов із прози на театральні підмостки, оскільки драматургія дозволяє певну редукцію мови та переноситься на дію. Беккет намагається «послугуватися математикою в «Квадраті», щоб виразити невиразне, описати наявність відсутності» [154, с. 179]. Математична естетика супроводжувала творчість Беккета, починаючи ще з прозових творів. У «Моллої» головний герой забавляє себе математичними іграми, у книзі «Моллой помирає» Сапоскат займається так званою розумовою арифметикою. Математичні стратегії притаманні його ранній драматургії, як-от відомо, що драматург планував написати свою відому п'єсу «Чекаючи на Годо» в трьох актах. Однак він полишив цю ідею, залишивши у п'єсі лише два акти. Це було спричинено його ознайомленням із принципами математичної індукції, яка виражала собою двоступеневий процес. Схожа ситуація у нього виникла з «Останньої плівкою Креппа», де він відмовився від створення другої частини п'єси. Прихильники експериментального стилю Беккета «не можуть не нарікати на німу математичну відстань «Квадрата» (*пер. автора*) [159, с. 54]. Таке зведення мови до нуля змусило драматурга відшукувати нові шляхи вираження значень, одним із таких джерел постала математика, а використання математичних методів у межах драматургічного мистецтва призвело до утворення нової жанрової контамінації – п'єси-математичної моделі.

3.3. Імплементація ідей магічного реалізму та жанрові коди п'єси – палімпсесту в творчості Керіл Черчіл (на матеріалі п'єси «Скрайкер»)

Творчість Керіл Черчіл є доволі широким конгломератом різноманітних жанрових контамінацій, що вирізняються тяжінням до декількох літературних напрямів та шкіл. Багаторівневість творчого доробку Черчіл присутня і в експерименті з формою п'єс, кожна з яких постає своєрідним викликом традиційному жанру та поєднанням непокерованого. Одним із таких творів є маловідома вітчизняному читачу п'єса «Скрайкер». П'єсу розглядають як одну з найменш доступних для пересічного читача, однак вона набирає надзвичайної популярності завдяки постійним театральним постановкам. Експерименти Керіл Черчіл наближають її творчість до різноманітних літературних напрямів, в тому числі до магічного реалізму.

Термін «магічний реалізм» називають «терміном найбільшого блукання ХХ століття» [30, с. 20], що зародився поряд із течією « нової предметності » (або ж ототожнювався з нею) у 1923-х рр. як реакція на практику експресіонізму. Іншими словами, магічний реалізм достатньо динамічний, «такий своєрідний ванька-встанька», за визначенням А. А. Гугнєва. Словник М. Г. Абрамса назве магічним реалізмом термін, що в 1920 роках характеризував групу художників та ототожнювався з творчим доробком письменників Г. Маркеса, Г. Грасса, Д. Фоулса та ін. Ці автори були пов'язані низкою ознак, а саме поєднувались у «відображенні звичайних подій або опису деталей, разом з фантастичними і казковими подіями, а також матеріалами, отриманими з міфів та казок» (*пер. автора*) [103, с. 196].

Термін був уперше вжитий Францем Рохом і використаний у назві його книги «Пост-експресіонізм. Магічний реалізм. Проблеми нових європейських художників». Вибрані теми і сюжети у творах «були часто придумані, дещо химерними та фантастичними, з певними казковими елементами» (*пер. автора*) [127, с. 487]. Далі магічний реалізм заявив про себе у США на виставці сучасного мистецтва «Американські реалісти та магічні реалісти», яка була пов'язаною з художніми практиками. Вже в 1980-х роках термін оформився як категорія

літературного процесу. Однак автор словника наприкінці статті відзначить, що елементи та приклади магічного реалізму спостерігаються у роботах Гоффмана, Кляйста, Проспера Меріме, Кафки, називаючи його не напрямом, хоча й відзначаючи, що «рідко буває легко визначити його (*магічний реалізм*) як жанр» (*пер. автора*) [127, с. 488]. Хоча, водночас, А. Н. Ніколюкін відзначить, що бельгійський варіант магічного реалізму вже утвердився ще в 194–50 рр. у творчості Й. Дені і Х. Лампо. Окрім того, автори Оксфордського словника літературних термінів відзначають, що «цей термін застосовувався для позначення певних тенденцій у німецькій художній літературі на початку 1950-х років, але нині пов'язується головним чином з деякими провідними письменниками з Центральної і Південної Америки» (*пер. автора*) [136, с. 146]. Практики магічного реалізму переважно асоціюються з літературою латиноамериканських країн як іманентна константа, невіддільна від мистецьких практик країн Латинської Америки. Однак водночас «європейські та американські письменники почали досліджувати способи, у яких реальність може бути відкрита і показана як тлумачення більш складних значень у контексті так званих раціональних спільнот» (*пер. автора*) [136, с. 135].

Магічний реалізм належить «до літератури, яка об'єднує реалістичні елементи з досвідом надприродного і фантастичного» [102, с. 252], маніфестує себе у п'єсі «Скрайкер», де місцем дії є сучасна Англія. Однак початок дії важко назвати реалістичним, оскільки хід подій починається з пекла, в якому названий автором Джонні Скевафут (Джонні Квадратнаступня) – це «велетень, їдучи верхи на свиноподібному чоловікові, розкидає каміння» (*пер. автора*) [163]. Після такого феєричного вступу з'являється Скрайкер, названий автором як «перевертень, передвісник смерті, древній та спотворений (нечистий)» (*пер. автора*) [163]. Перша дія в п'єсі присвячена монологу Скрайкера, в якому К. Черчіл проявила всі можливі для себе маніпуляції з мовою, зводячи її до експериментального зіставлення та бурмотіння, здається, незрозумілих фраз, які лише при детальному аналізі таки набувають свого сенсу.

Етимологія імені Скрайкер коріниться в традиціях йоркширського фольклору Британських островів. Однак традиція йде далі у давньогерманські

вірування, де так звані «Schrat» або Schritel» є відповідниками більш давніх інваріантів Скандинавського фольклору – «Skrat». Уже більш модернізований «Old Scrat» являвся вночі подорожнім, які не встигали знайти прихисток до заходу сонця. Він поміщав себе у віз, створюючи настільки велике тяжіння, що коні не могли зрушити з місця. Зазвичай тварини лякалися, тремтіли, були неспокійними, що було ознакою того, що вони відчувають нечисть, химерну істоту, якої бояться. Проте такий вплив продовжувався недовго і Старий Скрат зістрибував з воза і, загрозливо сміючись, утікав. Дещо схожі забобони мали місце й на півночі, де так званий Barn-ghaist (Дух воріт) з'являвся сім'ям, передвіщаючи смерть одного з членів родини. Barn-ghaist був названий людьми як Trash (Треш) або Skriker (Скрайкер). За сказаннями, Скрайкер мав образ білої корови або коня, але найчастіше він з'являвся в образі величезного, чорного, кошлатого пса з великими очима. Трешом він був названий тому, що при пересуванні лунав характерний плюскіт, ніби звук ходьби у старих чоботях по багnistому болоту. Іноді він занурювався у водойму прямо перед людиною, якій з'явився, «продукуючи гучний звук сплеску, наче на заболочену дорогу кинули важкий камінь» (*пер. автора*) [130, с. 91].

Скрайкером він був названий не через характерну зовнішність, а через крик, який передвіщав загрозливі події. Іншими словами, його звати крикун, адже це ім'я походить від йоркширського діалектизму «toscrike» – кричати. Почасти саме крик вказував на присутність Скрайкера, оскільки сам дух носив ознаки часткової або повної невидимості: «Назва «Скрайкер» відсилає до криків цієї істоти, які часто можна почути, тоді як сама тварина залишається невидимою. Коли за ним іде людина, він починає задкувати, не зводячи очей зі свого переслідувача, і зникає при найменшому відвертанні уваги» (*пер. автора*) [130, с. 91]. Через таку невидимість його з легкістю можна було назвати духом, окрім того, за сказаннями так званих «очевидців», вогнепальна зброя жодним чином не шкодила Скрайкерові, не зустрічаючи на своєму шляху ніякої фізичної субстанції, або що.

Скрайкер у К. Черчіл також названий передвісником смерті, що має здатність перевтілюватись у стару жінку, дитину, молодого джентльмена і навіть диван. Цей перевертень на початку дії знаходиться у своєму первісному вигляді та

звичному місці – підземному світі. Після монологу Скрайкера, який розтягується на неповні чотири сторінки, місце дії змінюється на божевільню. Перед очима читача постає сцена зустрічі двох подруг – вагітної Лілі, яка відвідує свою подругу Джоззі, а та нещодавно вбила свою новонароджену дитину. На перший погляд, такий реалістичний пейзаж порушується присутністю істот, про одну з яких було вказано на початку дії, а саме – велетня на свиноподібному чоловіку – Джонні Сквеафута. Він був прототипом Джиммі Сквеафута (Джиммі Квадратнаступня), що є фантомом або приви́дом з головою свині і двома іклами, як у дикого кабана. За переказами, він раніше був величезною свинею і носив на собі велетня, що розкидав каміння. Цього разу Джонні Сквеафут змінюється на Келпі – водного духа або водяника (в традиціях шотландської міфології – наполовину людина, наполовину кінь), який знаходиться в приміщенні божевільні, спостерігаючи за персонажами, але невидимий для них.

Хоча сам хід дії відповідає традиційному реалістичному обрамленню, діалог між Джоззі й Лілі ведеться навколо майбутньої дитини, про несмачну їжу в лікарні, про погоду, лікування та пацієнтку, якій, на думку Джоззі, близько 500 мільйонів років, хоча виглядає вона на 50. Лілі здається, що Джоззі послуговується метафорою, вказуючи на досить поважний вік тієї пацієнтки, однак насправді Джоззі говорить серйозно, описуючи Скрайкера - це зла фея, яка виконує бажання, і перше, що вона запропонувала Джоззі виконати, це повернути вбиту дитину. Проте Джоззі відмовляється, вважаючи, що це лише погіршить стан речей. Такий тривіальний діалог перериває поява Скрайкера в образі 50-річної жінки. Втомлена Джоззі загадує бажання, щоб Скрайкер взяв собі за жертву Лілі, аргументуючи це тим, що вона вагітна і скоро матиме дитину. Вона ж миттєво жаліє свою подругу, передбачаючи ту кількість випробувань, які випадуть на її долю з появою Скрайкера. У п'єсу Черчіл включає посилення на сюжети з казок та фольклору: Скрайкер зачаровує Лілі таким чином, що при розмові вона випльовує монети, а Джоззі, яка відмовилась допомогти Скрайкеру в образі бездомної старої, випльовує справжніх жаб. Подібний прийом часто зустрічається у міфах та казках. З часом Скрайкер з'являється Лілі в образі 40-річної жінки у пивному барі, намагаючись

укласти з нею пакт про співробітництво і назвавши себе доброю феєю. Кожен з епізодів супроводжується появою казкових істот, які не беруть вербальної участі у розвитку дії, однак спостерігають за подіями або грають аксесуарні ролі, серед них: Водяник, Джонні Квадратнаступня, Добра та Темна Феї, Яллері Браун (YalleryBrown)³, Довгорука Неллі (Nelly Longarms) та Зеленозуба Дженні (GreenLady/JennyGreenteeth)⁴, Череп зі схрещеними кістками (Raw Head and Bloody Bones)⁵, Примара (Bogle), Сяючий Хлопчик (RadiantBoy)⁶, Спрігган⁷, Чорна Агнес (BlackAnnis)⁸.

Усі міфічні персонажі стають незмінними спостерігачами всіх подій, які відбуваються за участю Скрайкера та двох подруг – Лілі та Джоззі. Наприклад, Яллері Браун грає на музичному інструменті перед першою зустріччю Скрайкера і Лілі; Зелена Леді та Привид разом танцюють, а невідомий спостерігач – Дівчинка з Телескопом постійно спостерігає, що відбувається на відстані через телескоп. Брауні (Brownie)⁹ прибирає та замітає підлогу в барі, де розмовляють Лілі та Скрайкер в образі 40-річної жінки. Перед сценою зустрічі Джоззі і Скрайкера в образі волоцюги, Мертва Дитина співає пісню моя мама вбила мене і поклала в пироги, що резонує зі вступним монологом, де в хаотичному потоці слів Скрайкер згадує про

³Образ Лінкольнширського фольклору, зла фея, яка за мотивами казки, просила допомоги у перехожих, за це віддячувала виконанням бажань, однак попереджала, що дякувати їй ніколи не можна. Однак, попросивши у феї допомоги по роботі, чоловік зіткнувся з проблемою – роботу робили невидимі руки феї, що викликало у навколишніх незадоволення й гнів. Щоб позбутися феї, чоловік їй подякував, наразивши себе на ще більшу небезпеку – тепер злий дух заважав нещасному у всьому, чим би він не займався, зводивши нанівець будь які його старання.

⁴Образи, запозичені з британського фольклору: Дженні – річкова або болотна відьма, яка топила дітей у водоймах та перегризала їм горлянку. Часто поставала в образі русалки з довгим зеленим тілом, водоростями замість волосся і великими зубами. Неллі, маючи надзвичайно довгі руки, затягувала дітей у водойми і топила їх там. Вважається, що їх вигадали з метою застереження дітей від ігор біля відкритих водойм, а також залякування.

⁵Дослівно перекладається як Гнила Голова та Криваві Кістки, образ-страховисько, запозичений автором з Лінкольнширського фольклору Великої Британії. За допомогою кривавого страховища дітей залякували і тримали в покорі. Місцем проживання вважалися водойми та озера, за іншими згадками, страховисько проживало під сходами і поставало в образі страшної кровоточивої голови, оточеної кістками неслухняних дітей, що казали нехороші слова або неправду.

⁶Привид, який за сказаннями проживав в Чіллінгемському Палаці, що знаходився у північній частині Англії. Сяючий або Блакитний хлопчик проявляв себе блакитним сяйвом, що простягалось над ліжками відвідувачів вночі. Під час реставрації палацу було знайдено замуrowане у стіні тіло молодого чоловіка чи хлопчика, після цього, за легендою, привид зник.

⁷Образ, запозичений з корнського фольклору (давні кельти, які населяли графство Корнуолл у півд.-зах. частині Великої Британії). Потворні маленькі створіння, які могли вирости до гігантських розмірів, за легендами охороняли скарби та фей, а також викрадали новонароджених дітей і залишали підмінене ельфами дитя, замість викраденого.

⁸Образ, запозичений з Лестерширського фольклору, відьма зі сталевими кігтями, яка полювала на дітей та тварин і поїдала їх, часто викрадала людей з їхніх будинків та знімала шкіру зі своїх жертв.

⁹Персонаж, запозичений зі скандинавського фольклору, аналог слов'янського домовика.

яблучний пиріг і мертве дитя, таким чином вказуючи на новонародженого, якого вбила Джоззі.

Після того, як Лілі обійняла і поцілувала волоцюгу-Скрайкера, зла фея винагородила її монетами, які магічним чином випадали з її рота, на відміну від Джоззі, яка змушена була випльовувати жаб при кожному слові. Приймавши монети, Лілі стала фактично «власністю» Скрайкера і загадала бажання, щоб Джоззі випустили з божевільні, що фактично й сталося. Розмовляючи на дивані, подруги помічають чиєсь лице, розуміючи, що диван – це і є Скрайкер. У звичайний діалог миттєво вриваються магічні елементи – поява Скрайкера, який до того часу слухав усю розмову дівчат, перетворившись на диван. Приймавши образ дівчинки, Скрайкер знову намагається обманути Лілі, однак Джоззі застерігає її, що та має справу зі злою феєю.

В одну мить реальний світ зникає і перед читачем постає підземний світ, усі міфічні істоти на чолі зі Скрайкером зібралися на славетний бенкет. Хоча при детальнішому погляді свято та розкіш стають усе більш фальшивими. Деякі елементи з одягу нагадують ганчірки, деякі страви – це жуки, гілки та листя, а, на перший погляд, прекрасні істоти мають кігті та огидні обличчя. Всі запрошують Джоззі скуштувати смачних страв, однак вона чує застережливий дитячий голос, який попереджає, що їсти нічого не варто, адже вона скуштує лише листя, жуків, брудну воду, кров та мертвечину. Якщо вона піддається спокусам, то залишиться у підземному світі назавжди. Однак Джоззі після незначного опору, піддається на вмовляння, таким чином, загнавши себе у пастку підземного царства, яке тепер лишень тріумфує. З часом, уклавши пакт зі Скрайкером, Джоззі повертається назад, гадаючи, що пройшло тисячі років, однак у реальному світі з часу її зникнення не минуло ні хвилини. Таке насичення сюжету фантастичними персонажами і часовими зрушеннями ще помітніше маніфестує втілення принципів магічного реалізму в творчості Керіл Чечіл, адже основними ознаками магічного реалізму слід відзначити: «химерні влучні часові зсуви, складні і навіть заплутані описи й сюжети, різноманітне використання снів, міфів і казок, експресіоністичні і навіть сюрреалістичні описи ...елементи несподіванки або раптового шоку, жахливе й

незрозуміле» (*пер. автора*) [127, с. 488]. Сама Джоззі усе більше дивується, як так сталося, що Лілі не постаріла за той великий проміжок часу, який вона провела упідземномусвіті, однак для Лілі відсутність Джоззі залишилась непомітною. Як бачимо, п'єса втілює одну з зумисних ознак магічного реалізму, а саме – «характерне використання категорії часу: чи це «підвішеність» у часі, чи вільне переміщення в часі у всіх напрямках або співіснування трьох часів одночасно» (*пер. автора*) [30, с. 42]. Монолог Скрайкера на початку п'єси спрямовує до подій, які ще відбуватимуться, згадуючи мертву дитину, що стане ключовим, елементом зв'язку всієї дії; або ж відьму, яку порізали на шматки, і яка вже в середині п'єси знову з'являється у підземному світі, шукаючи частини свого тіла. Іншими словами, події постійно озираються на себе, повторюючи сюжет, уже викладений у початковому монологі. Наприкінці п'єси Лілі, народивши дитину, сама приходить до Скрайкера, погоджуючись теж потрапити у підземний світ. Лілі гадає, що на землі не мине ні хвилини, в той час як вона проживе ціле життя в магічному світі. Однак це виявляється фатальною помилкою, оскільки Скрайкер програє цей сюжет навпаки – Лілі потрапляє у підземний світ лише на лічені секунди, за цей часу реальному світі проходять століття, повернувшись, вона зустрічає вже своїх потомків і перетворюється на сміттєвий бак. Такі прийоми пояснюються ще й тим, що в магічному реалізмі «час суб'єктивний та відносний, є результатом відмови від раціоналістичного мислення» (*пер. автора*) [47, с. 276].

Критики наголошують на тому, що п'єса аналізує вплив людини на навколишнє середовище, суспільство, суцільну глобалізацію та вимоги споживацького суспільства. Світ прямує до катастрофи і Скрайкер з'являється з підземного світу з метою відплати основному джерелу світового зла – людині. Якщо в давні часи людство жило в гармонії з природою, співіснуючи у злагоді зі своїми віруваннями у міфічних істот, то наразі людина лише спотворює навколишнє середовище, виснажуючи землю та планету, висмоктуючи останні ресурси та забруднюючи довкілля. Така тематика проявлялась і раніше у роботах Черчил, уп'єсах «Не-не-не-Недостатньо кисню», «Життя великих злочинців», а саме через п'єсу «Скрайкер» автор намагається донести, що «ушкодження живого

корініться у виснаженні навколишнього середовища» (*пер. автора*) [47, с. 23]. Агресія міфічного світу виправдана, адже раніше люди поважали потойбічних створінь, задобрюючи їх подарунками, а нині Скрайкер каже, що люди «отруюють мене в моїй річці, заповненій кров'ю» (*пер. автора*) [163]. Під час розмови з Лілі Скрайкер неочікувано цікавиться, чи помітила вона зміни, які сталися з погодою, велику кількість неочікуваних природних зрушень: «Землетруси. Вулкани. Посуха. Апокаліптичні метеорологічні явища. Підвищення захворювань» (*пер. автора*) [163]. Миттєво Скрайкер відзначить, що втіхою для людей завжди була природа: «Ніхто мене не любить, але сьогодні принаймні сонячний день. Скільки люди існують, це завжди для них було розрадою. Але нині це не так» (*пер. автора*) [163]. Більше того, він сам ототожнить себе з виснаженою землею, сказавши: «Ніхто мене не любить, і сонце мене знищить. Весна прийде, але нічого не виросте. Деякі люди можуть почати хвилюватися. І я відчую, що я значу щось для когось. Я побачу кінець світу. Я стану очевидцем безпрецедентної катастрофи» (*пер. автора*) [163].

Наслідки індустріалізації та капіталістичних взаємин призводять до отоварення будь-чого. Маніфестацією цього також стає бенкет у підземному світі, де звичайна їжа змішана зі сміттям та мертвечиною. Це постає аналогією із сучасним капіталістичним суспільством споживання, де людство показано таким, що нездатне стримати плотські пориви і, відповідно, втрачає контроль, руйнуючи себе. Їжа, яку споживали у підземному світі, хоча й виглядає гарно, але є нездоровою і навіть токсичною. Така концепція напрочуд влучно резонує із сучасними проблемами харчування, пристрастю до нездорових висококалорійних страв, генетично модифікованої продукції. Глобальний капіталізм своїм гаслом має нагодувати всіх, тому і якість такого харчування залишається під питанням. Привабливий бенкет при детальному розгляді перетворюється на купу мертвечини, жуків та брудної води: «Не їж. Це чари», застерігає дитячий голос Джоззі у підземному світі. Черчіл таким чином пропонує можливу апокаліптичну реальність, де природа перетворюється на силу, яка мститься людині і становить для неї реальну загрозу. Такі актуальні теми сучасності, які порушує у п'єсі автор, відповідають також і принципам магічного реалізму, які нерозривно пов'язані з тим,

як письменник реагує на виклики часу та проблеми сучасності, адже наразі поняття магічного реалізму обстоює позицію, що взаємодія реалізму і незбагненого пропонує нам найкращу можливість досліджувати складнощі й протиріччя кінця двадцятого століття. Керіл Черчіл таким чином пропонує аналіз стану довкілля та впливу людини на середовище, а також наслідки фінансового перенасичення та капіталізованого мислення. Наприклад, Скрайкер змушує Лілі випльовувати монети як подяку за те, що вона його поцілувала, але водночас Джоззі каже, що таким чином зла фея підкупила Лілі, оскільки та взяла собі монети. Фантастичні ознаки, якими наділені персонажі у таких романах – левітація, політ, телепатія, телекінез, «це ті засоби, які засвоює магічний реалізм з метою охоплення фантасмагоричних політичних реалій 20-го століття» (*пер. автора*) [145, с. 146].

Саму п'єсу автор книги «Театр Керіл Черчіл» назве палімпсестом, оскільки «вона перебиває впізнаваний світ сучасного Лондона з темним духовним світом фей і монстрів з англійського фольклору» [163]. Як і має бути у традиціях магічного реалізму, п'єса поряд з первинною, видимою реальністю включає в себе іншу, загадкову і непояснювану, приховану від наївного погляду, сторону дійсності, яку письменник повинен був виявити і реалістично зобразити в своєму творі. Таким чином, автор пропонує нам два світи – реальні перипетії, які відбуваються у житті Джозі та Лілі, а також світ інший, підземний, де проживають міфічні істоти. Кожен із двох світів оперує власними семантичними знаками, якщо Джоззі і Лілі спілкуються звичайною мовою, то підземний світ реалізує комунікацію та вплив шляхом танців, музики й рухів. Саме Скрайкер, проникаючи у світ людини, вносить у звичайне існування ірреальні елементи, втілюючи таким чином завдання магічного реалізму, а саме відкриття в буденному житті, в людині і в природі елементів вражаючого, ірреального і таємного.

Палімпсестом зазвичай називають старовинний рукопис, на який нанесено один текст на інший шляхом затирання попереднього. Так чинили через брак коштовного пергаменту, тому таких текстів могло бути багато. Однак через постійне пошкодження матеріалу і неповне стирання, попередні тексти, часто змиті неповністю, частково проступаючи на поверхню наступних записів. Визначення

палімпсесту перетворюється на метафору, яка широко використовується у літературних практиках, як-от Оксфордський словник літературних термінів, окрім традиційного визначення, палімпсестом назве «термін, який іноді використовується у літературних працях для позначення більше ніж одного шару, або рівня значень» [107, с. 181].

У п'єсі реальний та фантастичний світ об'єднує постать Скрайкера, який вільно рухається і послуговується мовними та матеріальними моделями обох реальностей. Окрім танцю та музики, якими користуються міфічні істоти, сам Скрайкер спілкується на рівні фонетичному, використовуючи мову лише як засіб для гри слів, значень та звуків. У першому монолозі значення слів обіграно різноманітними фонетичними асоціаціями, асонансом та алітерацією. У цій неперервній какофонії потоку слів у фразі «goldengildgeld» кожне наступне слово породжено попереднім. Схоже відбувається із більшістю фраз монологу, як-от *nomistake* породжує *nomister* і закінчується словом *nomissed*. Схожим чином автор обіграє також власні імена: «Мефістофель. Тоффенос Тіффані Тімпані Тімоті Моссікет, Том тіт тот! Томтом» (*пер. автора*) [163]. Якимось чином монолог Скрайкера ніби народжує сам себе у ході розмови і кожне наступне значення слова породжене іншим, видозмінюючись, до простого бурмотіння складів або ж звуків, і починаючись спочатку новим словом, яке обіграється іншими звуками. Такий прийом схожий на нашарування попередніх значень на нові, що призводить до того, що сказане раніше, так чи інакше частково впливає на попереднє. Схожим чином відбувається й прочитання пергаментів-палімпсестів. Іноді слова не до кінця затираються перед нанесенням наступного тексту, тому новий текст дещо спотворюється попереднім записом, а якщо цей процес продовжується декілька разів, то текст можна не впізнати і він зведеться до набору літер та слів. Монолог Скрайкера є лінгвістично палімпсестним, де кожне нове значення, вже спотворене попереднім, створює свою особливу мовну стратегію. Наприклад, остання репліка Скрайкера «Ready or not here we come quick or dead of night night sleep tightarse» [163]. Дещо співвідноситься з дитячою грою в хованки. Цією фразою послуговувалися злі феї (відьми), щоб іронічно застерегти та повідомити людям про

своє наближення. «Come quick» є закликом до втечі, «quick or dead» – попередженням про результати непослуху, якщо швидко не сховаєшся – помреш. Як бачимо, кожна наступна фраза накладається на попередню, таким чином кожне слово пов'язане з і попереднім і наступним словом, утворюючи складний зв'язок, який потрібно розшифрувати. Речення завершується невтішною ідіомою *dead of night*, а далі табуйованим епітетом *tightarse*, що слугує так званим фреймом для фраз *sleep tight* або *good night*, якими зазвичай бажають гарної ночі дітям, співаючи колискову. В такому контексті ця фраза набуває іронічного підтексту, завершуючись не звичним, дещо саркастичним «*arse*» – «*tightarse*». На цьому прикладі знову спостерігаємо нашарування одного значення на інше, у результаті *sleep tight* зникає частка *sleep*, але додається *arse*, таким чином несучи у собі не заспокійливий, а загрозливий ефект. Як й у магічному реалізмі, так і в п'єсі спостерігаємо «наявність подвійної реальності: первинної і прихованої. Співіснування і взаємопроникнення цих реальностей. Переплетення фантастичного і буденного» (*пер. автора*) [47, с. 275].

Окрім того, діалог Скрайкера насичений алюзіями з германського фольклору, а точніше – його інваріанту в британських сказаннях, а саме історією про так званого Рампельстілтскіна (*Rumpelstiltskin*) за авторством братів Грімм. Казка оповідає історію про мірошника, який збрехав королю, що його дочка може прясти соломі, перетворюючи її на золото. Король закриває дівчину в вежі і змушує її прясти все більше і більше соломи, погрожуючи смертю, якщо вона не впорається. На допомогу нещасній приходить бісеня – Рампельстілтскін й обіцяє їй допомогти в обмін на її новонароджену дитину. Після того, як нещасна відмовляється, він пропонує угоду, якщо дівчина вгадає його ім'я – то вони розійдуться з миром, якщо ні – дівчина муситиме віддати дитину. В британській версії казки бісеня носить інше ім'я – Том Тіт Тот, з певними варіаціями сюжету. Дівчина намагається вгадати імена, однак за щасливим збігом обставин, вона все-таки дізнається справжнє ім'я бісеняти, таким чином зберігши дитину. Початок монологу Скрайкера описує саме цю історію германського сказання, однак це виглядає не як традиційна оповідь сюжету, а скоріше як хаотичний потік фраз і слів,

що накладаються пластами, однак утворюючи впізнаваний контент. Простежимо на прикладі: «Чула її хвастоці... дочка могла прясти затягувати і спряла найнижчий сорт соломи в золото» (*пер. автора*) [163]. Окрім того, в монологі простежується неперекладна гра слів: після слова хвастоці, що англійською звучить як «boast», слідує слова «beastaroastbeefeater», таким чином випадаючи з контексту, однак утворюючи фонетичне єдиноголосся, послуговуючись прийомом алітерації. Вся історія ніби зашифрована автором, однак при детальнішому аналізі проступає весь сюжет казки про Том Тіт Тота – британського аналога Рампельстілтскіна (Rumpelstiltskin), де описується як бісенья згоджується допомогти нещасній і перетворити солому на золото: «Травневий день, вона плаче, травневе дерево, попросила мене їй допомогти (*в оригіналі автор пише ached me, що перекладається як звільнила мене, однак на прикладі маємо гру слів, де сполучення ached me звучить фонетично ідентично зі словосполученням asked me*). Тому я пряду в'язки у золоте золото (*тут автор замість золото – gold, вводить слово guild and geld, створюючи ефект алітерації – golden guild and geld, хоча в контексті монологу мають на увазі золото*)» [163]. За умови, якщо дівчина відгадає його ім'я, а якщо ні, то за германським сказанням він отримує її новонароджену дитину, а за британським варіантом – саму королівну. Скрайкер навіть переказує імена, які пропонувала дівчина, намагаючись вгадати, обігруючи їх фонетичними прийомами та римуванням: «Чи це Вільям Гвільям Гуїллаум? Чи це Джон Джек...? Чи це Александер Сандро Ендрю Друстайгнтон? Мефістофель Тоффеноус Тіффані Тімпані Тімоті Моссікоат» (*пер. автора*) [163].

Монолог містить певну кількість покликань на різноманітні персоналії, поняття, літературні твори, фольклорні персонажі, біблійні алюзії. Ці референції прочитуються досить явно, іноді надмірно спотворюються автором, тим паче – приховуються. Маємо біблійну алюзію на диявола, яка плавно переходить в історію про красуню й чудовисько: «out came my secreted garden flower of my youth and beauty and the beast six six six o'clockinthe» [163], де, починаючи говорити про давню легенду красуні і чудовиська, Скрайкер тричі повторює число 6, себто 666 – число звіра, де дослівно красуня і звір є 666 (англійською чудовисько в легенді звучить як

«beast», а Люцифер у Біблії названий також звіром). Таким чином чудовисько з казки накладається у монолозі на поняття диявола з біблійної книги Одкровення.

Фольклорні та казкові покликання також насичують монолог, включаючи епізоди з історій про запікання відьми в печі, розрізання її на шматки, викрадання дітей злими феями і заміну їх на підкинутих немовлят. Автор ніби накладає звичайну історію з фольклору на новий шар звуків і знаків, таким чином утворюючи багаторівневий палімпсест, де сюжет однієї історії проникає в інший, утворюючи складний та багатогранний текст, що складається з різноманітних історій. Окрім того, Скрайкер розмірковує над темами, які К. Черчіл вже розглядала й в інших своїх п'єсах.

Таке існування п'єси як палімпсесту також існує у співгармонії з принципами магічного реалізму, адже «оповідь насичується елементами, які постійно підривають зсередини уявну очевидність і відкривають усе більш глибокі і непізнані шари реальності до тих пір, поки звична реальність розхитується і за нею досить зримо вимальовуються контури набагато страшнішої, об'ємної, невідомої і нестійкої, мерехтливої реальності» (*пер. автора*) [30, с. 38].

3.2. Тенденції епічності та ліризація драми як прояв міжродової дифузії в сучасній британській драматургії (на матеріалі п'єси Пітера Шеффера «Королівське полювання на Сонце» та п'єси Юджина О'Ніла «Спрага»)

Британський драматург, лауреат премії «Оскар» за найкращий сценарій до фільму «Амадей», відомий також за ексцентричною п'єсою «Еквус»,— Пітер Шеффер — є автором менш знайомої вітчизняному читачу п'єси «Королівське полювання на Сонце». Місцем дії на початку слугує Іспанія: Франціско Піззаро очолює експедицію в Перу, маючи у своєму підпорядкуванні 167 чоловік. Під патронатом Карла VI Піззаро розпочинає свою подорож, маючи близьких соратників — католицького священника Вінсента де Валверде та свого заступника — командира Гернандо де Сото. Ця подорож є надзвичайно небезпечною, оскільки невеличкій армії доводиться пробиратися через невідомі, спустошені землі дикого Перу, де, за чутками, проживають язичники-канібали, які очікують нової поживи. Однак найманці прагнуть золота та багатства, якими, за чутками, переповнені ті землі. Така мотивація слугує основним рушієм, щоб пробиратися далі через хащі та підніматися скелястими Андами.

Ця п'єса безумовно несе у собі елементи епічності, і це не виняток, оскільки елементи жанрово-родової дифузії є незмінним аспектом будь-якого роду літератури. Такі тенденції до родо-жанрового синкретизму закликають розглянути творчість Пітера Шеффера у схожій площині, оскільки до цього часу такі розвідки в творчості драматурга ще не були здійснені. Зазначена контамінація родів та жанрів не новоутворення, оскільки елементи епізації драми можна помітити й раніше. Така форма «епізованої драми», як свідчить О. С. Чирков, існує ще з античності. Арістотель застерігав у «Поетиці» не складати трагедію на епічний лад, згадуючи Евріпіда чи Клеофонта, які у драматичній історії описували зруйнування Трої, а не лише її окремі моменти. Однак цей процес перетворюється на струнку систему лише у XX столітті, цілком послідовно сформувавшись у драматургії Бертольта Брехта.

Варто зазначити, що Пітер Шеффер не розглядається як послідовник теорії епічного театру Бертольта Брехта. Він існує у власній мистецькій площині і його п'єси є зовсім різноплановими новоутвореннями, починаючи від міфологічно

перевернутого образу Христа у п'єсі «Еквус», прояву елементів театру загрози у п'єсі «Вправа для п'яти пальців» або ж інтерпретації біографії композиторів у драмі «Амадей» та закінчуючи елементами епічності в «Королівському полюванні на Сонце». Варто згадати, що сам Бертольт Брехт був схильний розглядати творчість В. Шекспіра в епічному ключі, хоча у традиційному контексті шекспірівський театр таким не є. Творчість П. Шеффера аналізується як помаркована епічним началом і розглядається як приклад функціонування елементів епіки у драматичній структурі п'єси «Королівське полювання за сонцем», яку «The Guardian», після успішної постановки в Лондоні, назвав епосом інків Пітера Шеффера.

Оксфордський словник, даючи визначення епічності, зазначить, що епічний твір – це «довга поема, оповідного характеру, яка прославляє величні вчинки одного або кількох славних героїв, у величному, церемоніальному стилі. Герой завжди захищений або посланий богами, здійснює надлюдські подвиги в бою або в дивовижних морських подорожах, часто рятуючи або знаходячи народності» (*пер. автора*) [107, с. 81]. Як можемо простежити, у п'єсі П. Шеффера, перед очима глядача постають два головних опоненти, навколо постатей яких і обертається дія. Цих персонажів сміливо можна назвати героями своєї нації і вони представляють собою дві конкурентні народності – цивілізовану окатоличену Іспанію та язичницьке плем'я Інків у Перу: Франциско Пізаро та лідер інків, так званий син Сонця, бог на землі Атахауллапа. Загін вояків, взявши у полон одного з вождів з місцевих племен, дізнаються, що все золото має так званий Атахуалаппа – син Сонця, Бог землі та неба, позашлюбний син, який після смерті свого батька йде війною на свого брата, вбиваючи його і завойовуючи всі землі. За легендами інків, Атахуалаппа – це живий син Бога, який прийшов на короткий період і у визначений час Сонце забере його назавжди. Вождь не може померти не своєю смертю, і якщо це станеться, то після сходу сонця він воскресне, як тільки перші промені торкнуться його тіла. Пізаро представляється гінцям вождя як Бог і Атахуалаппа згоджується зустрітися з ним за схилами гір, оскільки Пізаро обіцяє йому благословення. Іспанці, скориставшись можливістю, розпочинають криваву бійню, знищуючи всі три тисячі туземців і забравши в полон Атахуалаппу.

Із цього моменту протистояння між двома героями досягає своєї кульмінації. Піззаро обіцяє визволити вождя, якщо він наповнить всю кімнату, в якій знаходиться, золотом. Атахуалуппа погоджується і його піддані починають зносити золоті вироби, поволі збільшуючи їх кількість у приміщенні. З цього моменту, Піззаро та вождь інків проводять години разом у спілкуванні, Дієго (командир артилерії) почне турбуватися, оскільки: «Чоловік змінився. Ніхто не бачив його таким простим. Він годинами спілкується з Королем» (*пер. автора*) [156, с. 291] (*вождем. примітка автора*).

Таке протистояння двох народів, уособлене у постатях двох вождів, чи не найпереконливіше втілюють ознаки епічності у п'єсі П. Шеффера. Окрім того, на противагу класичним законам традиційної драми, дія у п'єсі триває чотири роки, з 1529-го по 1533-й. Місце дії також не відповідає принципам закону єдності. На початку п'єси автор розташовує своїх героїв в Іспанії, оповідаючи сюжет підготовки до походу та знайомство Франциско Піззаро з Мартіном (молодим 15-річним хлопцем, який бере участь в експедиції), від імені якого через багато років і ведеться оповідь.

Таким чином, п'єса має так званого оповідача, який під час дії є одним із персонажів. Однак на початку певних актів він уже в старечому віці коментує історію, наприклад, сама п'єса починається монологом Старого Мартіна: «Мир вам. Мене звати Мартін. Я іспанський вояка» (*пер. автора*) [156, с. 248]. Для Мартіна, молодого хлопця, було найзаповітнішим бажанням служити видатному Франциско Піззаро, однак уже в старечому віці, він зазначить, що «Моїм єдиним бажанням усього життя було, щоб я ніколи його не зустрічав» (*пер. автора*) [156, с. 248]. Такі вступи Старого Мартіна продовжуються протягом усієї п'єси, так, під час церемонії посвячення солдатів святенниками, Мартін, описує персонажів, даючи читачу вичерпні характеристики: «Педро де Кандіа. Венеціанський кавалерист, відповідальний за зброю та артилерію... Це була безладна компанія, не занадто благородна, але ласа на збагачення» (*пер. автора*) [156, с. 253]. Як уже було відзначено, в початкових актах п'єси місцем дії слугує Іспанія, далі події переміщуються в Панаму. Поступово сюжет розгортається вже в Імперії Інків

(сучасний південний Еквадор та північне Перу), а в другому акті дія відбувається у місті Каджамарку – там, де розташовувалося плем'я Атахуалаппи. Отже, місце дії не відповідає класичній єдності, будучи розпорошеним по різних куточках світу. Окрім того, сюжет починає розвиватися в двох напрямках – підготовка та сам похід іспанців й очікування вождем інків приходу Піззаро. Таке розтягування в часі, наявність оповідача, а також багатофабульність дещо підсилюють ідею епізації драматичного конфлікту, викладеного в драмі. Окрім того, сам Мартін, коментуючи та описуючи ті чи інші ситуації, надає читачеві додаткову інформацію, чого у класичній структурі п'єси бути не повинно. Таким чином, щоб утілювати дію і залучати глядача, сцена за твердженням П. Сонді, в епічному театрі розповідає про неї, ставить глядача в позицію спостерігача.

Конфлікт у п'єсі відбувається не просто на рівні протистояння особистостей, але й на рівні світоглядних установок. Основним каменем спотикання між двома народами стає їх віросповідання: католицизм та язичництво. Іспанці насміхаються над інками, їх невіглаством та концепцією безсмертя вождя, в той час як Атахуалаппа та його слуги заперечують ідею смертності Христа за гріхи людства, адже бог не може вмерти, тим паче ваш «Бог слабкий. Він не бореться з людьми. Тому його вбили» (*пер. автора*) [156, с. 285]. Вождь сміється з обряду Таємної Вечері, стверджуючи, що християнський Бог на певний час стає тістечком, яке поїдають, а потім п'ють його кров, потім запитуючи: «Навіщо ви їсте свого Бога? Щоб отримати його силу?» (*пер. автора*) [156, с. 285]. Поряд з цим католицизм зображений як релігія, що швидко розповсюджується, завдяки тому, що Церква дозволяла вбивати заради насаджування християнських ідей. Священник Валдверде, наприклад, намагається переконати Піззаро вбити вождя заради спасіння іспанського загону та окатоличення Латинської Америки. Язичницька релігія натомість зображена у більш мирному та спокійному світлі. Суспільство, яке підтримує вождь, живе в мирі і злагоді за чітким графіком, після 50-ти років виходячи на так зване утримання. Тут немає пожадливості, зазначить один з іспанських вояків, – адже нема чого жадати.

П. Шеффер також використовує спів (зонг), який співає вождь інків, а наприкінці п'єси, після його смерті його повторює Піззаро: «Ви не повинні грабувати, О маленький зяблик. Урожай кукурудзи, О маленький зяблик. Пастка вже закладена, О маленький зяблик. Щоб захопити вас швидко, О маленький зяблик» (*пер. автора*) [156, с. 289]. Драматург уводить не просто окремі рядки, але повний текст пісні. Окрім того, ремарки часто розширені, наприклад, сцена де описується розправа над туземцями: «...один за одним індіанців убивають, і вони піднімаються знову, щоб захистити свого бога, який розгублено стоїть посеред них. Це все марно. Невпинно іспанські вояки прорубують свій шлях до жертви через ряди пернатих служників» (*пер. автора*) [156, с. 277]. Ремарки, таким чином, не просто визначають зовнішній вигляд, рухи персонажів, місце дії, характер розмови, обставини, а перетворюються на деталізовані, розгорнуті оповіді. Особливо планомірно інтенсифікує елементи епізації в п'єсі присутність Мартіна, який постійно знайомить читача із ходом подій, резюмуючи смерть вождя інків, який не дихаючи лежав на руках Піззаро, так і не воскреснувши: «Так упало Перу. Ми дали йому жадібність, голод і хрест: три подарунки для цивілізованого життя» (*пер. автора*) [156, с. 310].

Отже, епічний елемент увиразнюється у самій тканині висловлювання. Тоді один із персонажів драми ніби відсторонюється від подій і займає позицію коментатора, спостерігаючи за тим, що відбувається на сцені й лише зрідка втручаючись у дію. Репліки Мартіна нагадують слова автора в епічному творі, що супроводжують мовлення персонажів. Можна сказати, що, як і в епічній драмі, автор виводить на сцену так званого резонера, який виголошує промови з приводу дій певних персонажів, аналізуючи та, навіть, моралізуючи з приводу подій та вчинків. Варто відзначити, що за певними інтерпретаціями, таке протистояння іспанців та інків розглянуто через призму вторгнення до Іраку, таким чином іспанська пропозиція прийняти християнство в 16 столітті виглядає як обіцянки демократів у 21 столітті, а жадання нафти нагадує прагнення золота.

З огляду на функціонування епічного начала на різних рівнях структури п'єси Пітера Шеффера, видається доцільним розгляд драматичного твору в контексті міжродового синтезу драми та епосу.

Процеси проникнення до текстової канви драматичних творів ліричного або ж епічного елементів спостерігалися протягом розвитку літературного мистецтва з давніх часів і донині. Беручи до уваги аналіз епічної драми, варто зазначити, що це явище було досить ґрунтовно проаналізовано Бертольтом Брехтом і виведене ним у самоцінну категорію, водночас поняття лірична драма, хоча й має термінологічне визначення в сучасній теорії літератури, однак не має настільки потужного теоретичного обґрунтування. Водночас варто відзначити монографію Ч. Добрева «Лірична драма», де він характеризує ліричну драму як усталену самостійну жанрову форму, аналізуючи драматичні тексти болгарських авторів. За твердженням О. В. Журчевої, першим поняття ліричної драми було використане О. Блоком, який назвав ліричними драмами три свої п'єси, які вийшли одним виданням. Вона також зауважить, що починаючи з 1920 років, поняття ліричної драми взагалі не використовувалось, пояснюючи це тим «що щодо драматургії поняття «ліричний» найчастіше використовується для характеристики стилю або як синонім психологічного напрямку вдраматургії»(*пер. автора*) [35, с. 67].

Послугуючись поняттям ліризації драми, запропонуємо таке визначення: Ліризація драми – це процес проникнення ліричного в драматичний текст з метою посилення відкритої емоційно-експресивної оцінки суб'єктом явищ об'єктивної дійсності. Потрапляючи в драматичний текст, ліричне починає виконувати драматичні функції. Іншими словами, ліризацію ми розуміємо як широке використання драматургом і введення у твір емоційної та експресивно забарвленої лексики, думок, озвучення почуттів, поетичні монологи, переважання метафор, епітетів та порівнянь, що є характерним для ліричного роду літератури. У такому разі варто також провести чітке розмежування між поняттями ліричної драми та ліро-драми, які рівнозначно є поєднанням двох родових елементів – лірики та драми. Однак, ліро-драма є драматизацією лірики, а лірична драма – це результат ліризації драми і сутність цих процесів полягає у тому, що твір, залишаючись у

своїх родових рамках, широко використовує виразно-зображальні засоби іншого літературного роду

У нашому випадку ми аналізуємо творчість Юджина О'Ніла з позицій ліричної драми, себто проникнення у драматичний текст елементів ліричного роду літератури. Лірика як рід літературна основі думок Г. -В.- Ф. Гегеля чи В. Белінського є самою суб'єктивністю, так званим родом художньої літератури, в основі якого лежить передача почуттів, переживань, роздумів автора. Зарубіжні джерела визначають лірику як «будь-який досить короткий вірш, що виражає особистий настрій, почуття або роздуми одного персонажа» (*пер. автора*) [107, с. 144].

Лауреат Нобелівської премії з літератури (1936 р.), американський драматург Юджин О'Ніл, постає в контексті зміни векторів розвитку театру в США, створивши оригінальні п'єси, що по-новому трактують жанр трагедії, на противагу тим посереднім п'єсам, які панували на підмостках тогочасних театрів США. П'єса «Спрага» була однією з перших робіт драматурга, будучи частиною так званого «водного» циклу, центруючись на темі морської катастрофи та аварії на кораблі. За деякими згадками, драматург частково зазнав впливу історії трагедії на Титаніку. П'єса «Спрага» змальовує події після аварії на великому морському лайнері, після якої вдалося врятуватися трьом персонажам, серед них: поважний джентльмен, приваблива дівчина-танцівниця в яскравому вбранні та темношкірий моряк. Уже на початку п'єси, автор досить ґрунтовно вдається до незвичного для драми викладу інформації в ремарках. Мова там не схожа на структуровані виклади чи директиви, які пропонуються режисеру і стосуються одягу, рухів персонажів, освітлення, декорацій, тощо. Ремарка, що відкриває місце дії, послуговується різноманітними порівняннями, епітетами, тяжіє до метафоричності та образності. Перше речення знайомить читача з місцем дії: «на гігантських донних хвилях блискучого тропічного моря погойдується рятувальна шлюпка» (*пер. автора*) [172]. Автор, описуючи море, використає епітети «гігантський», «донний», «блискучий», у читача виникає враження, що він починає читати скоріше розповідь чи новелу, ніж ремарки

(які традиційно адресуються режисеру, якому певно що неважливо, чи блискучі хвилі на морі).

Продовжуючи ремарку, драматург зазначить: «небо над ним безжально чисте, блакитно-сталевого кольору, що темніє над горизонтом». Потім автор уводить порівняння, що ще більше інтенсифікує ідею включення в ремарку поетичних елементів, які характеризують лірику: «Сонце в зеніті нагадує око гнівного Бога. Спека жахлива» (*пер. автора*) [172]. Описуючи головних персонажів, автор також вдається до ліричної образності, таким чином створюючи враження ніби, він сам особисто споглядає все, що відбувається в човні і занотовує у ремарках свої враження та емоції від побаченого тут і зараз, як-от описуючи танцівницю, автор зазначить, що «Коли вона піднімає голову – і діамантове намисто холодним блиском відтіняє її змарнілі ключиці» (*пер. автора*) [172]. Такими подробицями насичені всі ремарки п'єси, що включають у себе ліричні сентенції та образи.

Сюжет розвивається на рівні внутрішніх борінь персонажів з невідвратною смертю, яка чатує на них щохвилини. Врятовані від загибелі на кораблі, тепер ці «щасливчики» вмирають від спраги та холоду, поволі божеволіючи і спостерігаючи загрозливі плавники акул. Б. Алперс одним з першим визначив жанрові ознаки ліричної драми, за якими кожен персонаж такої п'єси «тільки людина, тільки окрема особистість, що існує поза соціальним контекстом епохи».

Таким чином, результатом такої надчасовості стає конфлікт героя з дійсністю, внутрішній конфлікт, втеча від дійсності у сферу наддійсності. У п'єсі драматурга кожен з головних героїв намагається боротися зі страшним випробуванням шляхом втечі у царину власних думок та переживань: чорношкірий моряк знаходиться у цілковитій меланхолії, патетично наспівуючи тиху мелодію «свого народу», і зовсім не звертаючи уваги на те, що відбувається в човні. Його увагу привертає лиш слово «вода», однак як тільки він розуміє, що її він не отримає, нещасний знову повертається до наспівування монотонної мелодії, байдуже спостерігаючи за плавниками акул. Танцівниця, спочатку, намагається випросити воду, обміняти її на діамантове намисто або ж зовсім віддатися моряку за ковток води. Її горе та розпач маніфестуються не в мовчазній формі, а у вигляді докорів самій собі, звинуваченню Бога у страшній трагедії: «І все ж зараз я

воліла б померти. Була б там, у холодній зеленій воді, і спала б холодним сном. А тепер мізки охоплені полум'ям» (*пер. автора*) [172].

Не досягнувши бажаного, дівчина теж тікає від згубної реальності в такий рідний собі світ божевільного танцю: «Танцівниця лежить на купі мотлоху і неголосно стогне. Раптом вона швидко встає – її слабкість ніби пройшла. Вона стоїть, злегка похитуючись, очі дико блищать і, здається, ось-ось вилетять з орбіт. Вона щось бурмоче собі під ніс» (*пер. автора*) [172]. Дівчина починає танцювати вигадливий танець і співати останній куплет якоїсь балади, уявивши, ніби вона знаходиться на сцені, де всі їй аплодують, а світло прожекторів засліплює очі. Трагізм невідвортної смерті змусив приречену віддатися плину свідомості, що знаходиться на грані божевілля, через лічені хвилини дівчина помирає. Юджин О'Ніл надзвичайно проникливо досліджує трагізм людського існування, помістивши своїх персонажів у настільки небезпечні обставини, змусивши їх поволі гинути під палючим сонцем. Герої у своїх монологів та коротких діалогах звертаються до самих себе, до долі, Бога, наповнюючи лексику все більшим впливом метафор та епітетів, а безвихідь ситуації, що склалася, ще більше підсилюють ліричне звучання п'єси, адже «ліризм (читай – ліричний) не протистоїть «трагічним перспективам, а лише глибше і невблаганно занурює в них читача/глядача» (*пер. автора*) [35, с. 61].

Джентльмен – єдиний, хто зберігає розум і достойно тримається навіть після смерті танцівниці, оскільки матрос натякає, що тепер вони можуть врятуватися, оскільки мають їжу і пиття у вигляді померлої. Чоловік, намагаючись захистити тіло дівчини й гине разом з матросом. Варто відзначити, що в ліричних текстах найчастіше висвітлюються емоції кохання або печалі» (*пер. автора*) [107, с. 144], тож він періодично веде ліричні монологи, що наштовхують на роздуми про сенс життя та абсурдність ситуації, що склалася: «І ось сиджу і повільно вмираю самотній і покинутий. І це нагорода за всі мої труди? Боже, невже це кінець? Я теж можу волати про справедливість, але небеса глухі – вони не почують ні вас, ні мене. І жорстоке море теж над нами не змилюється» (*пер. автора*) [172].

Бездонне море, яке оточує героїв, також нагадує пейзажну лірику і провокує до відповідних рецепцій, адже у п'єсі звукові ефекти, музика, освітлення тощо, проектують реальність за допомогою поетичної форми.

Юджин О'Ніл, описуючи трагізм людини, водночас використовує у своїх ранніх п'єсах романтичний натуралізм, таким чином вносячи елементи лірики у драматичні тексти.

Подібні елементи ліризації та епізації драматичних текстів переконливо демонструють тяжіння сучасної літератури (в тому числі драми) не тільки до міжжанрового, але й міжродового синтезу.

3.3. Драматикул – жанровий експеримент або новий варіант мінораторного мистецтва Семюеля Беккета

Одну зі своїх п'єс Семюель Беккет назве так званим «драматиколом» – від англ. *dramaticule*. Ця п'єса «Приходять та йдуть» вважається однією з найбільш відомих робіт драматурга. Визначення самого поняття драматикула майже не зустрічається в сучасних словниках теорії драми та літератури. Лише онлайн словник Мерієм-Вебстер назве драматиколом «маленьку, неважливу драму» [172]. Цікаво, що це поняття зазвичай асоціюють лише з С. Беккетом і розглядають як невіддільну константу його творчості. Англійське «*dramaticule*» походить з латинського «*dramat*», до якого додається англійський суфікс *-i-*, і закінчення *-cule*, що походить з латинського – зменшувального суфікса *-culus*. Таким чином, драматикул дійсно може розглядатися як зменшений, урізаний образ драми.

Представниця сучасної британської драматургії, авторка низки п'єс Брідж Муллінс, відзначить, що вперше зіткнулась з поняттям драматикула у творчості Семюеля Беккета, яке він використовує з метою описати одну зі своїх коротких п'єс «Приходять та йдуть». Вона також назве драматикул поняттям, яке визначає «маленький чи неважливий стан чи ряд подій, пов'язаних з цікавим конфліктом чи силами. Поняття використовується рідко, тому й не зафіксоване у більшості словників» [170]. Драматикули рідко інсценізуються. Цей факт можна пояснити переходом від діалогу до оповіді. Інсценізація п'єси, позбавленої звичайної форми драматичного обміну, очевидно, збільшує складність постановки драматикулів, які, за аналізом Стенлі Гонтраскі, визначені, як «текстуально андрогенні», «цей гермафродитизм є менш важливим, ніж це здається на перший погляд: те, що можна розглядати як втрату театральності, є насправді свого роду переходом від мови до ремарок, що є зсувом парадигми у творчості Беккета» [118]. Так, «неологізм “*dramaticule*” належить до набору текстів, контури яких слабо визначені. Мінімалізм цих текстів, здається, свідчить про намагання підтримувати універсальну і сувору логіку» [118].

Переважна більшість дослідників творчості Беккета називають драматикулами всі його пізні короткі п'єси, не вдаючись в розмірковування щодо

визначення терміна та його належності до тієї чи іншої п'єси. Сам драматург драматикулом назве лишень одну п'єсу «Приходять та йдуть», водночас як інші роботи не мають такого авторського визначення. Однак, саме у пізніх його роботах усе більш стає помітними маніпулювання такими традиційними театральними конвенціями: зникнення класичного діалогу, конфлікту, затирання індивідуальності героїв, часткова або повна нівеляція мови, функцію якої заміняє пантоміма, музика або невиразні голоси та звуки. Такий стан речей корелює з станом сучасного постмодерного театру, який за вказівкою Г. -Т. Лемана втрачає свою драматичність, в таких текстах «зникають принципи наративності та фігуративності як і фабула. Ми стаємо свідками автономізації мови... мова виступає не як розмова між персонажами, а як певна автономна реальність» [57, с. 30].

П'єса «Приходять та йдуть», на думку деяких критиків, названа «найідеальнішою» з робіт драматурга. Постановка на сцені займає біля трьох-п'яти хвилин і значну кількість часу виділено на бурмотіння та шепотіння героїнь, яке публіка навіть не зможе зрозуміти. Кейр Елам назве її драму просто «п'єскою» потім відзначивши, що «вірогідно, що Беккет задумав крихітну п'єсу як вид свого власного унікального жанру, який він удосконалював до надзвичайного рівня виразної економії». Девід Ллойд, аналізуючи цю драму, назве її п'єсою або драматикулом, таким чином ставлячи знак рівності між цими поняттями, стверджуючи, що у контексті жестів та рухів ця п'єса, або драматикул, – разюче проста, створена на основі дуже простої, алгоритмічної хореографії і повторюваного приходу та виходу.

У п'єсі «розповідь та передісторія зведені до абсолютного мінімуму» [147, с. 39]. Вона не «тільки зменшена в словах та жестах, але також зведена до мінімуму – навіть лавка, за вказівками у ремарках, має бути настільки непомітною, наскільки це можливо» [154, с. 40]. У п'єсі на сцені знаходяться три жінки у великих, крилатих капелюхах, що закривають обличчя. Жінки відрізняються одна від одної кольором пальт (фіолетовим, червоним та жовтим), однак, за ремаркою автора, мають виглядати настільки схожими, наскільки це можливо. Згодом, одна за одною, жінки залишають сцену, в той час як одна зникає, інша нишком сідає ближче до другої

дами, шепочучи їй на вухо якийсь жахливий секрет, оскільки судячи з реакції: «О!...Хіба вона не усвідомлює?» [112, с. 354], подія або новина носить жахливий характер і глядач може лише догадуватися, що сталося. Після того, як з моторошної темряви перша дама повертається, вона займає місце тієї, яка посунулась у центр. Згодом жінка, яка знаходилась у центрі, лишає компанію, після чого повторюється сюжет, у якому вже нова дама підсовується в центр і повідомляє якусь неочікувано страшну новину, судячи по зовсім схожій реакції: «О!... Хіба їй не сказали?» [112, с. 354]. Аналогічна ситуація повторюється з іншою жінкою із незначними варіаціями у фразах. У кінці п'єси всі три персонажі сідають поряд, схрестивши разом руки (для цього автор пропонує схему в ремарках). Драматург особливу увагу виділив взаємодії кольорів: п'єса впливає на глядача по-особливому, будучи джерелом «незвичайного відчуття співвідношень кольору в просторі: як кожна жінка, одягнена в свій виразний колір, зникає в темряві, вона зникає, так би мовити, в іншому тоні. Кожен колір блякне по-різному в темряві, в іншому темпі і залишаючи інше післясвітіння, яке недовгий час залишається на сцені, до того часу, як починає рухатися інша жінка» [154, с. 40]. У цій п'єсі, як і в наступних пізніх роботах, Беккет-раціоналіст, та, до певної міри, редукціоніст все більше схилявся до неспроможності мови виразити думки та ідеї. Такі його умовиводи все більше спрямовували його поезику від слів до інших засобів виразності. Таким чином, його пізні роботи мають низку ознак, які наближають його творчість до нового типу мистецтва – драматикулу.

Тенденція використання кольорів буде помітна в інших творах драматурга, наприклад у п'єсі «Квадрат», у якій чотири персонажі ритмічно рухаються, перетинаючи темний квадрат, з'являючись та зникаючи у темряві. Драматург велику увагу приділяє освітленню та кольорам на сцені, виводячи для цього окремий параграф в ремарках. За його вказівками сцена має бути тьмяною, де освітлення плавно переходить в повну темряву, за межами квадрату. Кожний персонаж має свій власний колір, який кожного разу вмикається, коли він з'являється на сцені і автоматично вимикається, коли він покидає квадрат. Всі комбінації кольорів (білий, блакитний, червоний, жовтий) встановлені драматургом в ремарках. Мантиї, в які

одягнуті персонажі, також мають колір ідентичний індивідуальному освітленню кожного.

Захоплення драматурга візуальними мистецтвами було невід'ємною частиною творчого пошуку, що особливо проявилось в пізній драматургії, адже «значні візуальні якості його пізньої драми, які іноді здаються ближчими до живопису або скульптури, ніж до традиційного театру... його пристрасть до мистецтва і музики займає центральне місце у вишуканості форми, образу і симетрії в його літературній і драматичній практиці» [119, с. 28].

Таке відчуття кольору може бути результатом не тільки зацікавлення в мистецтві візуальному та колабораціях з художниками, а також тому, що С. Беккет сам виступав режисером і постановником своїх власних п'єс (що може бути не стільки результатом, а причиною гри з відтінками та кольорами). Візуальна естетика драматурга зазнала різного роду впливів з боку певних митців. Відомо, що безпосередній вплив на п'єсу драматурга «Чекаючи на Годо» мала картина німецького художника Каспара Давида Фрідраха «Двоє, що споглядають місяць». Його захоплення живописом проявилось ще тоді, коли він був студентом коледжу Трініті в Дубліні і, частково, під впливом його тітки Кіссі Сінклеар, яка, як відомо, була талановитою художницею. Драматург був частим відвідувачем Національної Галереї Ірландії, захоплюючись цим ще в студентські роки, не полишивши цю звичку, будучи викладачем коледжу Трініті. Беккет захоплювався роботами Коєна, а особливо Рембрандта, а також Пітера Брейгеля. Пітер Сінклеар, будучи викладачем, також працював арт-дилером, таким чином маючи міцні знайомства з художниками, мистецтвознавцями та художніми колекціонерами. Він підтримував достатньо дружні стосунки з художником Едвардом Дюльбергом, автором картини «Остання вечір», яку П. Сінклеар мав у своїй власній колекції, за спогадами С. Беккета. Окрім того, він сам мав потужну мистецьку колекцію, тому «саме там Беккет близько познайомився з сучасним мистецтвом. Для Беккета це знайомство носило надзвичайно інформативний і вирішальний характер» [134, с. 59]. Відомо також, що, переважно, зацікавленість Беккета в роботах художників Кавараджо чи Авігдора Аріхі більше пов'язується не з конкретним втіленням образів, а з «візуальними

ресурсами сцени – глибина та передній план, світло та затемнення, рух та спокій, колір та жести, які продукують значніший ефект від п'єси» [147, с. 39]. За твердженнями А. Аріхи, драматург «міг провести годину перед однієї картиною, розглядаючи її, насолоджуючись її формами і її кольорами, читаючи її, занурюючись в неї і в її найбільш складні деталі» [134, с. 58].

С. Беккет, займаючись постановками своїх п'єс, сам перетворювався на художника. За згадками Біллі Вайтлоу, драматург використовує тіло актора, щоб створити картину. При постановці «Кроків», вона іноді почувалась, «ніби він був скульптором, а я шматком глини. Іншим разом, я могла б бути шматком мармуру, який йому потрібно було урізати. Він постійно рухав моїми руками і головою певним чином, щоб наблизитися до точного зображення в своїй голові... іноді я почувалась, ніби позує художнику я відчувала, ніби мене малювали за допомогою світла» [155, с. 125]. Окрім тяжіння до живопису, «Приходять та йдуть» характеризується як одна з «найбільш чисто музичних п'єс Беккета, яка повністю залежить від точного і вимогливого ритмічного виконання... пропонуючи світ, який зводиться до цієї слабкої горизонтальної смуги «підвального світла» на самому краю п'єми, за якою, між рухами, кожна жінка зникає» [154, с. 40].

Подібні тенденції спростежуються і в інших п'єсах драматурга. Крістофер Конті, аналізуючи одну з п'єс Беккета під вигадливою назвою «Гра», зазначить, що ця робота має розглядатися «на межі між модерністськими експериментами і проникливими дослідженням Беккета можливостей театру, для якого він ввів термін «драматикул» [139, с. 196]. Детальний аналіз творчого доробку драматурга показує, що «коротші театральні твори Беккета, створені після «Останньої плівки Креппа» 1958 р., всі в дечому залежні від форми драматикулу. П'єса попадає в саме серце очікувань глядачів, пов'язаних з тим, яким є театр і яким має бути» [139, с. 196]. Іншими словами, що далі С. Беккет просувався в часі, тим радикальнішими ставали його експерименти з формою та змістом його робіт. Драматург постійно полемізував сам з собою, створюючи кожного разу щось зовсім нове. Відомо, що у випадку з п'єсою «Очікуючи на Годо» письменник струснув театральні підмостки новизною та неочікуваними постановками. Однак кожна нова робота все більше віддалялась

від першотвору, пропонуючи все нові обмеження та нові форми прояву. Багато в чому експерименти драматурга пов'язані з його захопленням візуальними мистецтвами, адже «структурний аналіз «Гри» показує, що Беккет втілює у драматичній формі багато принципів живопису» [147, с. 237]. П'єса повторює домінуючу характеристику драматургічної практики автора, де персонажі знаходяться в смітєвих баках, очевидно вже давно мертві. Кожен проговорює власний монолог, що в загальному рахунку створює вигадливий ефект полізвучання. Даріо Деган, аналізуючи п'єсу «Гра», покликається на концепцію Маріно Луїса, який стверджував, що будь-який споглядач картини також проходить через певний читацький процес, як це відбувається з написаним твором. Така його позиція перегукується з концепцією «конкретизації» Інгардена, яка стверджує ідею про те, що літературний твір має потенційні і не окреслені місця, що під час читання наповнюються смислом, завдяки читачу. Натомість, Марін стверджує, що під час сприймання намальованого твору відбувається схожий процес, де так званий «читач» заповнює прогалини в картині на власний розсуд. Картина переказує певну подію своєю власною мовою, незважаючи на відсутність часових маркерів, оскільки зображення, «займаючи певний простір, дозволяє читацькому оку вільно перетинати простір, ініціюючи процес читання» [147, с. 238]. Таким чином, картина являє собою особливий спосіб існування в часопросторі. Вона є цілісністю, що наповнена кольорами, лініями, текстурами, які продукують перше враження, але за тим «споглядач розподіляє в уяві деталі, читаючи картину в часі» [147, с. 238]. П'єса Беккета «Гра» «може бути розглянута в рамках концепцій Маріна про ініціацію читацького процесу, незважаючи на суворого визначену прогресію п'єси від пункту А до В. П'єса починається з хорового речитативу, де всі три персонажі, які по шию знаходяться в бочках, проказують репліки урізнобій, створюючи ефект незрозумілого масиву фраз, словесного потоку, сенс який важко зрозуміти, «схожим чином, як це відбувається в живописі, у п'єсі «Гра» хор, місце, персонажі і світло діють разом, глядач відчуває емоційний тенор, не помічаючи нюанси» [147, с. 239]. Як і в спогляданні картини на початку знайомства, споглядач візуально оцінює загальний вигляд, який продукує перше враження від твору мистецтва, де всі

елементи, утворивши єдність, впливають на емоційно-естетичну сферу переживань. Із ходом ознайомлення споглядач уже має нагоду оцінити і проаналізувати кожен елемент картини окремо, в кінцевому результаті отримуючи повніше враження про картину загалом.

Художники пропонують статичний об'єкт-зображення, однак «картина не може отеперішнювати час і тому це відбувається в уяві споглядача ...перед картиною відбувається процес конверсії, під час якого образотворчий образ перетворюється на мову» [147, с. 240]. Сам Марін назве цей процес хіазмом в дії.

У п'єсі автор пропонує щось схоже: після симультанного впливу на глядача, потоку слів, фраз, звуків та світла, кожен з трьох персонажів так званого любовного трикутника, починає говорити власні репліки, часто обриваючи оповідь іншого напівслові. Таким чином драматург пропонує глядачу оцінити кожен елемент п'єси окремо. За вимогою драматурга персонажі говорять швидким темпом протягом всієї дії. Кожен з них оповідає власну версію історії адюльтера, в яку вони втягнуті. Перед очима глядача Чоловік, Жінка перша та Жінка друга, які у автора названі лише першими заглавними буквами: Ч, Ж1, Ж2 відповідно. В зв'язку з тим, що мова персонажів дуже швидка і репліки короткі, де кожен перебиває оповідь іншого, продовжуючи версію своєї історії, то від глядача фактично вимагається уважно вслухатися, намагаючись скласти деталі кожної варації у загальну версію, в єдине ціле. Так ніби, спостерігаючи за картиною, помічаючи всі деталі, які складаються в єдине ціле. Особливу роль в цій системі відіграє світло прожектора, яке за вимогою драматурга освітлює обличчя лише тієї дійової особи, яка говорить. Як тільки світло переміщується на іншого персонажа, той починає говорити, в той час як попередній замовкає. Що далі продовжується дія, тим більш красномовним стає відчуття того, що світло грає роль так званого прокурора, будучи ніби четвертим персонажем п'єси, який змушує всіх до оповіді своєї історії. Публіка з часом починає відчувати себе винною в муках, які завдає світло нещасним жертвам у баках, що змушені продовжувати говорити кожного разу, як світло прожектора фокусується на них. Особливу роль відіграє гра кольорів на сцені, де затемнення чергується з яскравим освітленням окремої частини сцени, створюючи вигадливий ефект світлотіні.

У живописі рама картини слугує так званою межею, яка перетворює її зміст на спектакль, видовище, таким чином перетворюючи споглядання на читання: «рама зумовлює глядача зосереджувати увагу, концентруючи погляд на змісті; таким чином дозволяючи перехід з бачення до споглядання, з візуальності картини до її читабельності» [147, с. 239]. У С. Беккета в п'єсі роль рами виконує світло: «Беккет обрамляє п'єсу світлом» [147, с. 239]. Іншими словами, світло слугує тим кордоном, що виконує функцію рами, яка оточує картину, щоб зосередити увагу глядача на певному персонажі чи дії, що відбувається на сцені, оскільки, освітлюючи одного персонажа, всі інші залишаються в повній темряві. Така техніка стає можливою також і тому, що драматург відмовляється від трьох прожекторів, які б освітлювали кожного персонажа, а залишає одне джерело освітлення: «як і в живописі, Беккет використовує рамку, щоб заплутати уяву глядача, поєднуючи очі виконавців і глядачів разом» (*пер. автора*) [139, с. 239].

Обмеження, які Беккет накладає на «Гру» змінюють наші очікування її ясності, оскаржуючи одні з найбільш домінантних театральних конвенцій» (*пер. автора*) [139, с.196]. Такий виклик традиційному баченню п'єси і її постановки на сцені ніколи не залишався поза увагою, особливо враховуючи унікальний стиль драматурга. Однак, цю так звану унікальність драматурга завжди оцінювали в межах драматургії як новаторський, індивідуальний стиль, не розглядаючи творчу домінанту автора як таку, що похитує традиційні уявлення про драму настільки, що змушує бачити творчість автора як явище, що знаходиться поза межами драми як роду літератури. Таким чином драматург створює щось настільки несумісне з класичним розумінням драматургії, що навіть наукові розвідки, пов'язані з баченням творчості Беккета як яскравого прояву дифузії та контамінації родів і жанрів яскраво маніфестують його тяжіння до чогось принципового нового. Маємо новітнє бачення п'єси, яка перетворюється на мистецький твір нового порядку і видається очевидним, що головне завдання «Гри» полягає у маніпулюванні драматичною формою, і бажанням Беккета створити щось автентичне» (*пер. автора*) [139, с. 197]. Така автентичність у Беккета пов'язана з повною редукцією, ніби драматург повністю «забуває» про традиційне бачення п'єси, іншими словами

руйнує класичне бачення твору, що містить в собі зав'язку, дію, конфлікт, де персонажі ведуть між собою палкі діалоги, даючи простір для розгортання словесних дуелей. Натомість, творчість автора перетворюється на місце, де звичні елементи розчиняються, а їх місце займають інші: музика, гра, пантоміма, статичність, хореографія, математична естетика тощо. Така виразна експериментальність не вміщалась у рамки класичного театру, спонукаючи теоретиків драми розглядати творчість Беккета як міждисциплінарне явище на стиці інших видів мистецтва. Дотепер театральна практика посилялась на дію та діалог, де глядач міг оцінити те, що відбувається на сцені завдяки діалогам персонажів. Вся дія, що відбувалась на сцені, зводилась до певної історії, яка мала місце тут і зараз, однак «замість розповіді як гносеологічної основи в цьому драматикулі, Беккет покладається і одночасно маніпулює, театральними конвенціями і смислами, які вони продукують» (*пер. автора*) [139, с. 202].

Такі ж тенденції можна простежити і в наступних роботах письменника. За твердженням Анне Аттіка «картина «Відсіч голови Івана Хрестителя» «справила глибоке вплив на постановку п'єси «Не я», у якій він до найвищої міри досліджує можливості екстремальних ефектів світлотіні на сцені» (*пер. автора*) [154, с. 39]. А в самій п'єсі головна героїня веде монолог, який насичений відірваними фразами у стилі хаотичного звучання техніки потоку свідомості. Доцільним видається повторне використання драматургом світла, цього разу прожектор не рухається і освітлює лише рот героїні. Така конкретизація і деталізація, поєднана з швидким темпом монологу та бурмотінням, створюють неоднозначний емоційний ефект у глядача, а Стенлі Кауфманн «порівняв п'єсу з музичним твором чи абстрактною картиною; понівечений тон, таємнича картина – це те, що являє собою п'єса» (*пер. автора*) [148, с. 35].

Навіть враховуючи той чинник, що образотворче мистецтво не має темпоральних характеристик, на відміну драми, для художників, щоб передати певну історію на полотні, потрібно перетворити діахронічні характеристики оповіді в синхронічну сукупність, позбавлену часових координат. Створити структурну

організацію простору, яка базується на раціональному взаємозв'язку елементів, що конституують собою єдине ціле.

Музичні компоненти займали значну частину творчого доробку драматурга, так він сам відзначав таке: «Те, чим я займаюсь в сутності є предметом фундаментальних звуків...якщо людина хоче щоб в неї боліла голова від цих обертонів – нехай. Хай приймають свій власний аспірин» (*пер. автора*) [132, с. 9]. С. Беккет знав про що говорив, згадуючи саме обертони, оскільки вони відіграють у будь-якому музичному творі зовсім не периферійне значення. Саме від частот обертону залежить якість кожного звуку. Інкorporація музичних теорій в творчості Беккета не випадкова, оскільки сам драматург займався музикою і вивчав теорію музичної гармонії Піфагора. Особливим чином він зазнав впливу своєї власної сім'ї: його бабуся та рідний дядько часто грали партії на піаніно власних музичних творів, та й сам драматург ніколи не полишав піаніно і насолоджувався грою на ньому протягом усього свого життя. Дружина С. Беккета була професійною піаністкою, а численні друзі письменника, здається, поділялись на дві категорії: художники або музиканти. Як і картинні галереї, так і музичні концерти були частим місцем відвідин драматурга. Письменник настільки відчував себе впевнено в царині музики, що дозволяв собі критично коментувати ті чи інші виступи і музичні композиції, наприклад називаючи «Квартети» Бетховена марною тратою часу. Окрім того, драматург, ще будучи дитиною, виконував музичні партії у каплиці і за свідченням очевидців замість тексту гімну: «Насить мою душу небесними думками» співав «Мрію про кремовий яблучний пиріг» (*пер. автора*) [154, с. 374]. Ці та інші анекдотичні моменти з життя драматурга певним чином ще більше підсилюють ідею співіснування в творчості письменника різноманітних мистецьких тенденцій. Принагідно аналізуючи ремарки Б. Вайтлоу – «ходячу картину Мунка», якою вона сама себе називала, варто згадати її відчуття на сцені в контексті музичних елементів у творчості письменника. Акторка відзначить, що під час постановки і репетицій п'єс, вона почувалась не тільки тубою фарби, але й музичним інструментом і танцівницею і все більше відчувала як рухи, якими керує хореограф. Як бачимо, С. Беккет також залучав елементи танцю в драматичну канву п'єс,

особливо це позначається в пізніх творах та в роботі з акторами. Так, наприклад, у п'єсі «Квадрат» основні персонажі названі автором гравцями, які проходячи по траєкторії квадрату, нагадують щось схоже на вигадливий, чіткий танець, що супроводжується мелодією та ритмом. Режиссер Вольтер Асмус, який разом з Беккетом готував постановку «Чекаючи на Годо», розповідаючи про підготовку до постановок, схилився до використання терміну «хореографія», та й сам драматург все більше тяжів до визначень, пов'язаних з балетними рухами на сцені.

Сам драматург, окрім пристрасі до живопису, мав особливий потяг до музичного мистецтва, як він сам якось сказав Андре Бернольду, що «якби він не був письменником, він провів би все своє життя, слухаючи музику» (*пер. автора*) [145, с. 7].

Протягом свого півторарічного перебування в Німеччині драматург цілими днями споглядав картини або проводив час зі своїм давнім другом та художником Авідором Аріхою, слухаючи музику. Експерименти з музикою стають сталою константою його пізньою творчістю. Мелодія почасти являється не просто одним з елементів певної п'єси, а перетворюється на тему — головний рупор ідей, створюючи умови існування літератури, позбавленої мовних кліше. Реальні музичні композиції використовуються драматургом у переважній більшості його робіт. У п'єсах «Всі, що падають» та «Ніч і мрії» глядач має змогу почути натхненні мелодії Шуберта, а звучання композицій Бетховена стають домінантними в п'єсі «Тріо привида». У ній головний персонаж — чоловік, який знаходиться в процесі очікування і саме музиці віддана головна роль у ході розвитку дії. П'єса розпочинається з коментарів жіночого голосу, який вітається з публікою і починає описувати все, що знаходиться на сцені: вікно в кінці кімнати, справа двері, що виходять у коридор, щось схоже на матрац під стіною, все в сірих відтінках, освітлено тьмяним світлом. Глядач помічає також силует, в руках якого знаходиться щось на кшталт магнітофону, який він перемикає, перемотуючи назад чи вперед. Саме музика в цій п'єсі грає провідну роль, описуючи атмосферу, перепади настрою головного героя.

У п'єсі «Квадрат», окрім освітлення персонажів, кожному з них відповідає свій музичний інструмент, що звучить за кадром. Іншими словами, кроки персонажів супроводжуються грою музичних інструментів, а саме – гонгу, африканської дерев'яної колоди, тамтаму і класичного музичного трикутника. Переміщення кожного силуету в квадраті визначається ритмічним супроводом специфічної мелодії.

В п'єсах «Каскандо» та «Слова та музика» мелодія не просто є частиною п'єси, а стає повноцінним її персонажем. У «Словах та музиці» письменник, фактично, персоніфікує музику. Один з головних персонажів, Клоак, веде повноцінну розмову з двома друзями (чи тими, кого він хоче зробити своїми друзями), один з них це – Слова, інший – Музика. Між іншим, вони також мають імена, у драмі «слова» названі Джо, а «музика» Бобом. Проаналізуємо один із діалогів: «Кроак: Джо. Слова: *(скромно)* Так, мій Господь. Кроак: Боб.Музика: *Тиха, приглушена ...*Кроак: Боб! Музика: *Як раніше.* Кроак: Любов! Музика: *Удар диригентської палички. Ніжна музика, що асоціюється з вищесказаним. Піднесена експресія, з чутними гулом та протестами*»(пер. автора) [112, с. 288].

Як бачимо, музика не просто грає роль позбавленого емоцій персонажу, вона має свій власний характер та емоційно-експресивний образ, різнячись від тихої, приглушеної мелодії до голосного звуку, то приглушуючись до доходячи до високих тонів. Беккет окремо виділяє Музику та Слова як повноцінних персонажів, надаючи їм репліки у канві твору, таким чином перетворюючи музику на дійову особу. Слова в свою чергу, окрім реплік, також співають пісню у відповідь на монолог Клоака. Окрім того, не тільки Клоак веде розмову з Музикою, але й самі Слова, будучи одним з персонажів звертаються до неї, таким чином утворюючи діалог. Навіть розглядаючи одну з ранніх п'єс «Чекаючи на Годо», можна помітити вплив музичного мислення драматурга, адже у Беккета «були ідеї з приводу п'єси, що призвело до ускладнень при її постановці. По-перше, він розглядав свою п'єсу, в якості свого роду музичної партитури. Коли слово промовлялося чи повторювалось, коли Хам кликав Клова, то Клов повинен завжди приходити кожного разу в

однаковій манері, точно так само як музична фраза, що звучить однаково з того ж інструменту» (*пер. автора*) [154, с. 8].

Особливо характерним є своєрідний аналітичний стиль драматурга, який призводить до мінімалізму та чіткості, що межує з точними науками. Окрім того, частково замінивши мову музикою та живописом, Беккет вдається також до хореографії, пантоміми. Вичерпуючи техніки, характерні для інших мистецтв, письменник приходить до так званого «нічого». Іншими словами, функцію смислу відіграють паузи, мовчанки, незрозуміле шепотіння чи бурмотіння, що також підсилюють ефект музичності, адже «завжди і всюди, Беккет значну увагу приділяє звуковим характеристикам, навіть незначним, немусичним звукам довкілля. Зрештою, чим більш фрагментарним стає письмо Беккета – чим більш дезінтегрована його поверхня, менш конкретна оповідь, персонаж чи значення – тим більш музичнішим стає ефект. Заїкання, бурмотання, паузи, повтори, які виражають неспроможності мови... виявляють і використовують дзвінки та ритмічні характеристики слів» (*пер. автора*) [132, с. 12].

Як бачимо, унікальний стиль драматурга відображає його своєрідну індивідуальність, завдяки чому «творчість Беккета вирізняється більше на фоні інших письменників, шляхом історичних, робочих відносин між живописом, музикою та оповіддю» (*пер. автора*) [145, с. 8]. Така тенденція проявляється завдяки залученню, у здавалось би, традиційну структуру п'єси різнорідних елементів, створення часто неочікуваних комбінацій, побудові математичних графіків та таблиць, що призвело до все більш помітних редукційних технік. У результаті чого драматург, задумуючись над своїм стилем, побоювався або ж, навпаки, з жартом говорив, що така редукція, велика кількість мистецьких включень та пауз може призвести до того, що коли-небудь він просто напише білий лист паперу, адже «мова Беккета завжди чужоземна, ірландсько-англійська на його Батьківщині, французька мова в якості привласненої, його мова майже перетворюється на немову – звук, музику, навіть паузи» (*пер. автора*) [154, с. 8].

Варто зауважити, що відповідно до поглядів деяких критиків, творчість Беккета розглядається на рівні діалектичних опозицій, особливо вказуючи на те, що

«дихотомія живопис-музика відіграє вирішальне значення в естетиці Беккета» (*пер. автора*) [141, с. 73]. Вів'ян Мерцієр відмітить, що таке поєднання двох мистецтв в творчості драматурга продукують «ефект тотальної антитези» (*пер. автора*) [134, с. 73]. Схожим чином розмірковував П. Гонтраскі, протиставляючи в творчості Беккета живопис та музику, стверджуючи що драматург «успадкував від символістів та ранніх модерністів відмову від натуралістичного місця дії та використання освітлювальної хореографії, що прагне провести паралель між образотворчими та музичними ефектами» [154, с. 5]. Драматург в обох сферах (музичній та образотворчій) залишався аматором, однак його погляди на живопис постійно поновлювались, рухаючись до все більш сучасних форм та авангарду, водночас, як його смаки в музиці залишалися традиційними. «Така гіпотеза радикального розрізнення, що є Беккета, на межі візуальної та аудіальної обізнаності, відкриває нам опозицію «Око/Вуха, запропоновану Вів'ян Мерцієр» [134, с. 74]. З таких міркувань концепція Гегеля набуває своєрідного розвитку і в творчості Беккета, де формула: Теза + Антитеза = Синтез, реалізується у вигляді: Живопис + Музика = Драматикул. Мінімалізм драматурга багато в чому проявлявся саме в цих шляхах експресії, адже дійсно, «редукціонізм Беккета певним чином втілює Гегелівське пророцтво смерті мистецтва» (*пер. автора*) [155, с. 6]. Однак так звана смерть традиційного театру в руках С. Беккета постає нічим іншим як відродженням чогось нового на могилі свого праотця. Його творчість переходить у повністю експериментальну сферу, на противагу історичній театральній практиці. Наприклад п'єса «Гра» «містить ряд теоретичних формальних обмежень, щоб потім створити п'єсу з попелу цих обмежень» (*пер. автора*) [139, с. 197]. Таке новаторство особливо завдячує унікальності стилю драматурга, його власному і неповторному баченню мистецтва, іншими словами, «творчість Беккета стала все більше самоусвідомленою ...і ця усвідомленість, що призвела до мінімалістичного стилю письма і смерті жанру, характерна для всієї його пізньої творчості» (*пер. автора*) [155, с. 5]. Драматург ставить під сумнів канонічність звичайного поділу мистецтва, адже «моделювання творчості Беккета на епістемологічному базисі зорового сприйняття неминуче ставить під питання будь-яке припущення щодо об'єктивного статусу

мистецтва» [139, с. 13]. Особливо яскраво зазначені тенденції проявилися в п'єсі «Подих», у якій освітлення та крик – це все, що залишилось від класичного діалогу, персонажів та дії – тих елементів, що зазвичай конструюють традиційну п'єсу, адже «мова, будучи основним засобом оповідання історій є просто концепцією візуальності у переважній більшості наступних п'єс» [155, с. 17].

П. Гонтераскі великим мистецтвом назве таке, у якому реалізовано чистий вияв чистих почуттів. Таке мистецтво він назве міноритарним, пропонуючи визначення Беккета: «антилогічний виклад тверджень та явищ у порядку та точності їх сприйняття, до того як вони спотворилися, ставши зрозумілими, з метою бути втягнутими в ланцюжок причиново-наслідкових зв'язків» (*пер. автора*) [154, с. 8]. Подібного антилогічного викладу непросто досягнути використовуючи звичний засіб – мову, і Беккет це розумів: «на тому рівні ти розформовуєш слова... Живопис і музика мають набагато вищі шанси в досягненні цієї мети» (*пер. автора*) [154, с. 8]. Традиційна міноритарність визначається у такому: автор створюючи парафрази на тему класичних п'єс, «вичитує» з нього головну дійову особ і дає розвиватися другорядним персонажам. Засновником міноритарного театру вважають італійського режисера та драматурга Кармело Бене. Доречно також згадати так званий. «Мінораторний театр Тома Стоппарда», де він реконструює творчість В. Шекспіра, створюючи п'єси «Розенкранц та Гільдестрен мертві», «Гамлет на чверть години» та ін. З таких позицій театр Т. Стоппарда називають міноритарним (В. В. Халіпов).

Цікаво, що за Ж. Делезом Беккет схожий на Кафку, який «визначає його міноритарним письменником [139, с. 8]. Однак, як відомо, С. Беккет не створює парафрази вже готових літературних творів, у нього ми не помітимо традиційних сюжетів, розказаних на новий лад, виносячи другорядних героїв на передній план. Проте не складно помітити, що у драматурга, як і у мінораторному театрі активізується співтворчий потенціал глядачів. Те, що займало пріоритетне місце в традиційній п'єсі – мова, вона виходить на другий план, віддаючи право правління в руки музики, живопису, хореографії, математичним формулам, пантомімі. Таким чином, все те, що іноді слугувало як допоміжний механізм, за допомогою якого

втілювалися ті чи інші ідеї на сцені, переростає у пріоритетний провідний засіб експресії. Драматург таким чином вилучає з п'єси головний механізм – мову (хоч і не повністю), даючи життя другорядним елементам, похитуючи традиційні засади побудови драматичного твору, найвірогідніше такий міноритарний стиль проявляється в останніх драматикулах, адже «в цих коротших п'єсах, проявляється радикальне бачення та найбільш революційні теорії Беккета» *(пер. автора)* [154, с. 10].

ВИСНОВКИ ДО 3 РОЗДІЛУ:

Сучасна література продукує надзвичайно багате різноманіття авторських експериментів з жанром. Такі маніпуляції, пов'язані з залученням в канву драматичного тексту елементів, які являють собою складову іншого жанру, або ж більше – іншого виду мистецтва. Поєднання родів призводить до міждродових утворень, в той час як об'єднання елементів різних жанрів – до міжжанрових контамінацій. При аналізі запропонованих текстів ми також можемо стверджувати, що жанрові модифікації можуть включати себе елементи позалітературних явищ – пантоміму, або ж позамистецьких – математична естетика, палімпсест.

Такі процеси в сучасному літературознавстві та драматургії – явище постійне, хоча твердження про побутування авторських жанрів в літературі – не нове, однак матеріал дослідження дозволяє проаналізувати і обґрунтувати існування нових жанрових модифікацій, які все більше тяжіють до залучення позалітературних елементів в літературний текст. Такі процеси призводять до нівелювання літературними засобами в угодуноваторських включень в канву літературного тексту. Варіанти авторських жанрових модифікацій було проаналізовано на матеріалі англомовної драматургії другої половини XX століття, однак траєкторія розвитку мистецької думки ірландського драматурга та абсурдиста Семюеля Беккета заслуговує на особливу увагу. Нами було прослідковано мистецьких порух письменника, починаючи з його міждродових п'єс, названих трагікомедіями, в яких автор майстерно поєднує елементи трагедії та комедії до авторських експериментів та жанрових модифікацій. Такі п'єси залучають в себе елементи танцю, музики та математичної естетики. Наші пошуки привели до висновків про те, що творчість ірландського драматурга, завдяки залученню в літературний текст надзвичайно великої кількості різноманітних поза літературних та міжжанрових включень вивела його творчість на рівень ширших узагальнень. В результаті ряд пізніх п'єс Семюеля Беккета проаналізовано з позицій, введеного самим драматургом поняття «драматикул». Подібне явище виходить поза рамки авторського експерименту з жанром або ж жанрової модифікації, завдяки своїй нівеляції основними категоріями, які притаманні п'єсі або ж літературному тексту:

відсутність традиційного сюжету, кульмінації; зникнення діалогу чи монологу; позбавлення дійових осіб основних історичних та культурних означників. Персонажі п'єс постають маріонетками, втягнутими в незрозумілу гонку пантоміми, танцю; меланхолійними споглядачами; персонажами картини, музичними нотами, математичними та програмними кодами та фігурами. З таких позицій ми можемо стверджувати, що пізній період творчості Семюеля Беккета яскраво засвідчує його траєкторію переходу авторських експериментів в царині драми до утвердження новаторського виду мистецтва – драматикула.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Проведений аналіз п'єс британських та американських драматургів переконує як в значущості творчого доробку авторів, так і в актуальності заявленої теми.

Аналіз п'єс британських та американських драматургів підтверджує значущість творчого доробку авторів а також актуальність заявленої теми. Постмодерна драматургія постає місцем перетину різноманітних літературних жанрів та напрямів, таким чином маніфестуючи всі модифікації, які виникають у царині літератури. Сучасна літературознавча думка все більше схиляється до досліджень, що раніше знаходились на периферії наукових інтересів. У контексті розвитку постструктуралістсько-постмодерністської дискурсивності, яка пропагує ідею децентрування структури та зміщення центрів, переходу другорядних систем у центральні, ці ідеї є актуальними. З таких позицій присутність автора у драматичних творах можна назвати однією з найскладніших форм репрезентації авторської суб'єктивності.

Літературознавчі класифікації мають гармонізувати та впорядкувати усі явища, які виникають у царині літератури. Варто відзначити, що тріада літературних концептів: літературний напрям, жанр та автор літературного твору – це складна взаємодія трьох основних чинників сприймання та інтерпретації літературного твору. В зв'язку з цим дослідження таких складних форм дозволило піднятися на новий рівень розвитку літературознавчої думки у контексті драматургії і точніше дослідити хід та прояви суб'єктивності авторської думки.

Значна кількість літературознавчих досліджень говорить про існування індивідуальної авторської поетики, використовуючи поширені позначення: пінтереск, брехтівський і беккетівський театр тощо. Такі модифікації можна пояснити тим, що XX століття відзначається тенденцією руйнування традиційного драматичного дискурсу. Драма постає таким літературним родом, який при детальному зрізі може розкрити нове бачення автора, напряму та жанру. Картина творчої парадигми автора відкривається у новому світлі саме з точки зору

драматурга як недостатньо досліджена сфера авторських інтенцій. Сучасні постструктуралістські практики усе переконливіше констатують смерть автора, пропагуючи ідеї рецептивної в інтерпретації літературного твору. Однак у літературознавчих дослідженнях йдеться про так зване «воскресіння» автора і результати дослідження свідчать про реабілітацію його творчого всевладдя. Подібні теорії можуть бути обґрунтовані за допомогою основних категорій теорії літератури – літературного напрямку та жанру.

Визначення літературного напрямку все більше редукується до означення явищ, які традиційно відмінні і часто різняться за своєю структурою, функціональністю та метою. Напрямок, відповідно, постає одним із означників літературних періодів, починаючи від XVI (Ренесанс) і закінчуючи XX століттям («театр абсурду»). Поряд із цим, спираючись на дослідження європейських дослідників, можна з упевненістю стверджувати про фрагментарність і часте нівелювання цього поняття, яке не визначене у роботах більшості авторів.

Літературознавчі класифікації перетворюються на службові терміни для «називання» будь-якого літературного періоду. Проте неузгодженість у затвердженні дефініції дозволяє запропонувати збірне визначення напрямку, орієнтуючись на здобутки вітчизняних теоретиків літератури. Тоді як теоретична база досліджень зарубіжних літературознавців свідчить про неоднозначність, суперечливість трактування цього теоретико-літературного поняття.

Поняття літературного методу фігурує лише у роботах радянських теоретиків, за кордоном досліджуваний термін згадується виключно у контексті аналізу соціалістичного реалізму. Дисгармонія спостерігається й у трактуванні поняття літературного напрямку, що констатує неузгодженість побутування літературних категорій.

Результати дослідження переконують, що літературні класифікації не витримують потужної лавини літературних явищ, але існують лише для їх схематизації. Таким чином саме відмова мислити і обмежувати себе рамками певного напрямку дозволить побачити нові літературні грані та пояснити невизначені до цього часу явища. Матеріал дослідження дає можливість проаналізувати

творчість драматургів С. Беккета, Г. Пінтера, Д. Ардена, К. Черчіл та Е. Олбі поза межами традиційно визначених напрямів. Про це переконливо свідчить поєднання у творчості С. Беккета принципів модерністської та постмодерністської естетики, здобутків абсурдистів та реалістів у творчості Г. Пінтера та Д. Ардена й використання можливостей магічного реалізму, пінтереску та театру абсурду в творчості К. Черчіл. Такі явища у межах літературних напрямів проявляються в осмисленні поняття жанру. Проаналізований матеріал дає можливість стверджувати, що жанри завжди перебувають у русі, змінюючись під впливом певних чинників (автора як творчої особистості). Індивідуальність автора найповніше проявляється на матеріалі сучасної постмодерної драматургії, гаслом якої є інакшість та плюральність. Сучасні постструктуралістські тенденції, які констатували смерть автора, пропагуючи ідеї рецептивної естетики та читацької влади щодо інтерпретації літературного твору, поволі поступаються місцем концепціям воскресіння автора й реабілітації його творчого всевладдя.

Драматургом-новатором, з огляду на результати дослідження, постає Е. Олбі, який об'єднує у своїй творчості модерністичні та реалістичні установки, пропонуючи авторські модифікації – п'єсу-стенд-ап. Також творчість С. Кейн у межах «театру вам-в-обличчя» тяжіє до ліризації з відповідним жанровим експериментом – п'єсою-колажем. К. Черчіл як представниця постмодерної драматургії звертається до напряму магічного реалізму та позажанрових експериментів. Жанрові дифузії найяскравіше маніфестуються у творчості С. Беккета, який, почавши з міжродових контамінацій, у пізній період творчості залучає до драматичного тексту позажанрові елементи, що й породжує авторські експерименти: п'єса-математична модель та п'єса-пантоміма, резюмуючи творчий порух драматурга трансформацією у новий мистецький варіант драми – драматикул («dramaticule»), у якому реалізуються найсміливіші погляди драматурга.

Еволюція розвитку творчого стилю драматурга засвідчує поступову траєкторію переходу від традиційного розуміння драми до відмови мислити у межах загальноприйнятих поглядів. Тотальна редукція у творчості письменника проектує його творчий порух до взаємодії не просто у межах різних жанрів, а й інших видів

мистецтва або ж не пов'язаних з мистецтвом сфер діяльності людини. Пильна увага до геометричних фігур та математичної логіки спричинює поєднання драматичного мистецтва з елементами математичної естетики, встановлюючи новий авторський жанр. Поряд з цим відмова від використання мови і тяжіння до мовчання залучають у жанрову канву елементи пантоміми та танцю. Фактично творчість драматурга переходить з площини мовної у площину синтезу мистецтва та позамистецьких сфер. Саме драматикули постають індикатором мінімалізму та тотальної редукції у творчості С. Беккета. Кульмінацією експериментів драматурга постає гармонійне поєднання у творчості письменника двох начал – музики та образотворчого мистецтва. За принципом мінораторності ці дві мистецькі сфери виведені на перше місце у ході розвитку дії у п'єсі, таким чином залишаючи другорядне місце мові. Тяжіння С. Беккета до позажанрових елементів та мовна нівеляція виносить його творчість за рамки сучасного драматичного мистецтва, пропонуючи до розгляду нове мінораторне мистецтво.

Результати наукової розвідки переконують, що широкий комплекс авторських експериментів, міжжанрових дифузій і залучення до творчості англомовних драматургів принципів різних літературних напрямів заохочує до переосмислення теорії смерті автора. Реабілітований автор, перебуваючи у постійному пошуку нових форм та структур, відповідно, констатує наявність у царині драматургічного мистецтва тенденцій, які спонукають до перегляду драми як роду літератури. На основі проаналізованого матеріалу можна стверджувати, що п'єси, класифіковані як авторські, при наявності активних позалітературних включень тяжіють до трансформацій і нового мистецького різновиду.

Такий стан речей зумовлений тим, що у XX столітті художня творчість митців, у тому числі драматургів, набула такого розмаїття, таких особистісних ознак, що традиційні класифікаційні уявлення не завжди відповідають реальному літературного розвитку, а тому потребують уточнень. Це є цілком закономірним і слушним, однак не теорія має корегувати практику, а художня практика вносила і вноситиме рішучі корективи у теорію літератури в тому числі. У такому плані

особливо показовою є англомовна драматургія другої половини XX століття. Такі явища у межах літературних напрямів відображаються і на жанровому рівні.

Сучасна література відзначається різноманітністю міжжанрових дифузій: роди та жанри літератури не існують відокремлено, а знаходяться у тісній взаємодії. Ця взаємодія є результатом авторських інтенцій. Матеріал англомовної драматургії другої половини XX століття дозволяє проаналізувати та визначити категорії нових авторських жанрових експериментів, які ще не були введені до сучасного теоретико-літературознавчого дискурсу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ:

1. Аминева В. Р. Теория литературы / В. Р. Аминева. — Казань, 2004 — 355 с.
2. Андреев А. Н. Теория литературно-художественного произведения / А. Н. Андреев // Теория литературы : личность, произведение, художественное творчество. — Мн. :— БГУ, 2004. — 187 с.
3. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / [За ред. Марії Зубрицької], 2-е вид., доповнене. — Львів : Літопис, 2001. — 832 с.
4. Арден Д. Пьесы / Д. Арден. — М. : Искусство, 1971. — 316 с.
5. Аристотель. Поэтика / Аристотель [пер. Б. Тена]. — Київ : Мистецтво, 1967. — 130 с.
6. Астрахан Н. І. Моделювання у літературознавстві : аналіз художнього тексту та інтерпретація літературного твору автореф. дис. на здобуття ступеня докт. філол. наук : 10.01.06 «Теорія літератури» / Н. І. Астрахан. — Київ, 2015. — 44 с.
7. Базилевский А. Б. Художественные ориентиры зарубежной литературы ХХ века / А. Б. Базилевский, Ю. Н. Гирин, А. М. Зверев. — М. : ИМЛИ РАН, 2009. — 568 с.
8. Баррі П. Вступ до теорії. Літературознавство та культурологія / П. Баррі. — Київ : Смолоскип, 2008. — 358 с.
9. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского / М. М. Бахтин. — Киев : «NEXТ», 1994. — 508 с.
10. Бэнтли Э. Жизнь драмы / Э. Бэнтли. — М. : Айрис-пресс, 2004. — 416 с.
11. Біблія. —Українське біблійне товариство,1992. — 1292 с.
12. Білоус П. В. Вступ до літературознавства : навч. посіб. / П. В. Білоус. — К. : ВЦ Академія, 2011. — 336 с.
13. Білоус П. В. Теорія літератури : навч. посіб. / П. В. Білоус. — К. : Академвидав, 2013. — 328 с.
14. Бланшо М. Пространство литературы / Бланшо Э. [Перевод Б. В. Дубин, С. Н. Пенкин, В. П. Большаков]. — М. : Логос, 2002. — 288 с.

15. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів : жанрова парадигма сучасного літературного роману : підручник / Т. В. Бовсунівська. — К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. — 519 с.
16. Бодрияр Ж. Симулякры и симуляция / Ж. Бодрияр. — Тула, 2013. — 204 с.
17. Бондарева О. Є. Жанровий код перевернутого Євангелія у п'єсі Олега Гончарова «Сім кроків до Голгофи» / О. Є. Бондарева // Русская литература. Исследования. Список научных трудов. — Киев : БиТ, 2008. — Выпуск XII. — С. 259–276.
18. Боров Ю. Эстетика/ Ю. В. Боров. — Смоленск : Русич, 1997. — Т. 1.— 576 с.
19. Бортнік Ж. І. Сучасна монодрама як культурно-історичний феномен: генеза, поетика, рецепція : автореф. дис. канд. філол. наук : 10.01.06 «Теорія літератури» / Ж. І. Бортнік. — Чернівці, 2016. — 20 с.
20. Бурсов Б. И. Реализм всегда и сегодня / Б. И. Бурсов. — Ленинград : Лениндздат, 1967. — 312 с.
21. Васильєв Є. М. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації: монографія / Є. М. Васильєв. — Луцьк : ПВД «Твердиня», 2017. — 532 с.
22. Введение в литературоведение: учебник / Н. Л. Вершина, Е. В. Волкова, А. А. Илюшин. — М. : Издательство Оникс, 2005. — 415 с.
23. Вельш В. Наш постмодерний модерн / В. Вельш. — К. : Альтерпрес, 2004. — 328 с.
24. Волков И. Творческие методы и художественные системы : Кн. для учителя / И. Волков. — М. : Исскуство, 1978. — 264 с.
25. Волков И. Ф. Теория литературы : учеб. пособие для студентов и преподавателей / И. Ф. Волков. — М. : Просвещение; Владос, 1995. — 256 с.
26. Волощук Є. В. Чарівна флейта Модерну. Духовно-естетичні тенденції німецькомовної модерністської літератури ХХ ст. у ліриці Р. М. Рільке, прозі Т. Манна, драматургії М. Фріша: Монографія / Є. В. Волощук. — Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2008. — 528 с.

27. Галич О. А. Історія літературознавства : підручник / О. А. Галич. — К. : Либідь, 2013. — 392 с.
28. Глумова-Глухарева Э. Западный театр сегодня : Очерки / Э. Глумова-Глухарева. — М. : Искусство, 1966. — 182 с.
29. Гребенникова Н. С. Зарубежная литература. XX век : учеб. пособие по курсу «История зарубежной литературы XX века» / Н. С. Гребенникова. — М. : Владос, 1999. — 128 с.
30. Гугнин А. А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века : феномен и некоторые пути его осмысления. — М. : ИС РАН, 1998. — 117 с.
31. Дивнич С. А. Драма лирическая и лиро-драма. Проблемы родовой специфики : автореф. дис. на соискание науч. степени канд фил. наук : спец. 10.01.08 «Теория литературы» / С. А. Дивнич. — Киев, 1991. — 16 с.
32. Дуркина Г. Г. Литература постмодернизма : учеб. пособие для студ. БГУКИ / Г. Г. Дуркина. — Минск : Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2010. — 89 с.
33. Эсалнек А. Я. Теория литературы / А. Я. Эсалнек. — М. : Флинта-наука, 2010. — 250 с.
34. Евнина Е. М. Западноевропейский реализм на рубеже XIX–XX веков / Е. М. Евнина. — М. : Наука, 1967. — 265 с.
35. Журчева О. В. Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века : дисс. ...док. филол. наук : 10.01.01 «Русская литература» / О. В. Журчева. — Самара, 2009. — 485 л.
36. Зарубежная литература XX века / [под ред. В. М. Толмачева]. — М. : Академия, 2003. — 640 с.
37. Засурский Я. Н. Американская литература XX века / Я. Н. Засурский. — М. : Издательство Московского университета, 1966. — 438 с.
38. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм : мысли об извечном коловращении изящных искусств / Д. В. Затонский. — Харьков : Фолио, 2000. — 266 с.

39. Зверев А. М. Модернизм в литературе США. Формирование. Эволюция. Кризис / А. М. Зверев. — М. : Наука, 1979. — 316 с.
40. Зенкин С. М. Введение в литературоведение / С. М. Зенкин. — Москва : Издательский центр РГГУ, 2000. — 81 с.
41. Зубрицька М. Homolegens: читання як соціокультурний феномен / М. Зубрицька. — Львів : Літопис, 2004. — 352 с.
42. Ивашева В. В. Новые черты реализма на Западе / В. В. Ивашева. — М. : Советский писатель, 1986. — 288 с.
43. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И. П. Ильин. — М. : Интрада, 1996. — 227 с.
44. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. П. Ильин. — М. : Интрада, 1996. — 251 с.
45. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Р. Ингарден. — М. : Издательство иностранной литературы, 1962. — 548 с.
46. История зарубежной литературы XIX — начала XX в. / [под ред. М. Е. Елизаровой, Н. П. Михальской]. — М. : Высшая школа, 1970. — 621 с.
47. Кислицын К. М. Магический реализм / К. М. Кислицын // Знание. Понимание. Умение. — 2011. — № 1. — С. 274–277.
48. Козлов Р. А. Хронотопіка Франкових драм : теорія, практика, інтерпретація : монографія / Р. А. Козлов. — Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012. — 352 с.
49. Коляда О. В. Симбіоз драматурга та критика або Брехт та Беккет vs британської академії / О. В. Коляда // Брехтівський часопис (Brecht-Heft) : статті, доповіді, есе : збірн. наук. праць (філолог. науки) : Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2011. — С. 96–100.
50. Кондрахина Н. Г. Традиции примитивизма в литературе модернизма / Н. Г. Кондрахина // Вестник Пермского университета : Российская и зарубежная филология. — 2009. — Вып. 2. — С. 90–99.
51. Компаньон А. Демон теории / А. Компаньон. — Москва : Издательство имени Сабашниковых, 2001. — 366 с.

52. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства / Н. Х. Копистянська. — Львів : ПАІС, 2005. — 368 с.
53. Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения / Б. О. Корман. — М : Просвещение, 1972. — 110 с.
54. Крошнева М. Е. Теория литературы : учебное пособие / М. Е. Крошнева. — Ульяновск : УлГТУ, 2007. — 103 с.
55. Лейдерман Н. Движение Во времени и законы жанра : монография / Н. Лейдерман. — Свердловск : Средне-Уральское книжное издательство, 1982. — 256 с.
56. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [За ред. А. Волкова]. — Чернівці : Золоті Литаври, 2001. — 636 с.
57. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / Х.-Т. Леман. — ABCDesign, 2013. — 312 с.
58. Литературная энциклопедия терминов и понятий / [Под ред. А. Н. Николюкина]. — М. : Интелвак. 2001. — 799 с.
59. Литературный энциклопедический словарь / [Под ред. В. М. Кожевникова]. — М. : Советская Энциклопедия, 1987. — 751 с.
60. Літературознавчий словник-довідник / [За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка]. — К. : ВЦ «Академія», 2007. — 752 с.
61. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / СПб : Искусство, 1988. — 285 с.
62. Малій А. С. Особливості жанру та стилю драматургії Гарольда Пінтера : дис. ...канд. філол. Наук : 10. 01. 04 «Література зарубіжних країн» / А. С. Малій. — Київ, 2005. — 178 с.
63. Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ ст. : навч. посіб. / Н. П. Малютіна. — К. : Академвидав, 2010. — 256 с.
64. Маркович В. М. Вопрос о литературных направлениях и построение истории русской литературы ХІХ века / В. М. Маркович // Известия / РАН. Отд. литературы и языка. — 1993. — № 3. — С 26–32.

65. Мещерякова М. И. Краткий словарь литературных терминов. Методические рекомендации / М. И. Мещерякова. — М. : Мегатрон, 1998. — 58 с.
66. Мещеряков В. П. Основы литературоведения : учебное пособие / В. П. Мещеряков. — М. : Дрофа, 2003 — 416 с.
67. Михайлов А. В. Методы и стили литературы / А. В. Михайлов. — М. : ИМЛИ РАН им. А. М. Горького, 2008. — 176 с.
68. Молчанова С. В. Авторское начало в русской драматургии и театре второй половины XX века : дис. ...канд. Искусствовед. : 17.00.01 «Теория и история культуры» / С. В. Молчанова. — Москва, 2003. — 177 с.
69. Наливайко Д. С. Искусство : направления, течения, стили / Д. С. Наливайко. — К. : Мистецтво, 1980. — 288 с.
70. Паверман В. М. Драматургия Эдварда Олби 60-х годов XX века / В. М. Паверман. — Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2004. — 138 с.
71. Пави П. Словарь театра / П. Пави. — М. : Прогресс, 1991. — 504 с.
72. Перкінс Д. Чи можлива історія літератури? / Д. Перкінс. — К. : Вид. дім. «Києво-Могилянська академія», 2005. — 152 с.
73. Пospelов Г. Н. Проблемы исторического развития / Г. Н. Пospelов. — Москва : Просвещение, 1972. — 271 с.
74. Пospelов Г. Н. Теория литературы / Г. Н. Пospelов. — М. : Высш. школа, 1978.— 351 с.
75. Рымарь Н. Т. Теория Автора и проблема художественной деятельности / Н. Т. Рымарь, В. П. Скобелев. — Воронеж : Логос-Траст, 1994. — 262 с.
76. Сонді П. Теорія сучасної драми / П. Сонді [пер. з нім. М. Ліпісівіцького, С. Соколовської]. — Житомир : Вид-во ЖДУ імені І. Франка, 2015. — 132 с.
77. Стайн Д. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Символізм, сюрреалізм і абсурд / Д. Стайн. — Львів : 2003. — 272 с.
78. Станиславский К. К. Работа актера над ролью / К. К. Станиславский Собрание сочинений в восьми томах.—Том 4.— М : Искусство, 1957. — 547 с.

79. Страйк ілюзій : Антологія сучасної української драматургії / [за ред. Н. Мірошніченко]. — К. : Основи, 2004. — 370 с.
80. Струкова Т. Г. Основные направления в мировой литературе XX века / Т. Г. Струкова. — Воронеж : Воронежский государственный университет, 2003. — 559 с.
81. Сучков Б. Л. Исторические судьбы реализма / Б. Л. Сучков. — М. : Советский писатель, 1977. — 528 с.
82. Теория литературы. Основные проблемы в теоретическом освещении. / [Под ред. Г. Л. Абрамовича, Н. К. Гей, В. В. Ермилова и др.]. — М. : Наука, 1964. — 484 с.
83. Теория литературы : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / [Под ред. Н. Д. Тamarченка]. — М. : Академия, 2004. — 512 с.
84. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Ц. Тодоров [Перек. Євгена Марічева]. — Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. — 162 с.
85. Тронский И. М. История античной литературы / И. М. Тронский. — Л. : Учпедгиз, 1946. — 483 с.
86. Уэллэк Р. Теория литературы / Р. Уэллэк, О. Уоррен.— М. : Прогресс, 1978.— 123 с.
87. Успенский Б. А. Поэтика композиции / Б. А. Успенский. — М. : Искусство, 1970. — 225 с.
88. Федотов О. И. Литературное творчество и литературное произведение / О. И. Федотов // Основы теории литературы : учеб. пособие для студ. высш. учеб. Заведений : в 2 ч. — М. : Гуманит. изд. Центр ВЛАДОС, 2003. — Ч. 1. — 272 с.
89. Фесенко Э. Я. Теория литературы / Э. Я. Фесенко. — М. : Академический проект, Фонд «Мир», 2008. — 780 с.
90. Харт К. Постмодернизм / К. Харт. — М. : Фаир-Пресс, 2006. — 272 с.

91. Храповицкая Г. Н. История зарубежной литературы : Западноевропейский и американский реализм (1830–1860 гг.) / Г. Н. Храповицкая, Ю. П. Солодуб. — М. : Академия, 2005. — 384 с.
92. Чернец Л. В. Литературные жанры : Проблемы типологии и поэтики / Л. В. Чернец. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1982. — 192 с.
93. Черноиваненко Е. М. Существует ли история литературы? / Е. М. Черноиваненко // Вісник ОНУ. Сер. : Філологія. — 2013. — Т. 18. — вип. 1(5). — С. 198–203.
94. Чирков А. С. Пигмалион, или О всевластии Творящей личности : Эскизы лекций к спецкурсу / А. С. Чирков. — Житомир : Рута, 2009. — 180 с.
95. Чирков А.С. Творящая личность / А. С. Чирков. — Житомир : МАК, 2001. — 141 с.
96. Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? / Ж.-М. Шеффер.— М. : Едиториал УРСС, 2010. — 192 с.
97. Бібліотека української літератури [Інтернет-ресурс]. — Режим доступу до ресурсу : <http://www.ukrlib.com.ua/encycl/slovnyk/printout.php?number=83>.
98. Горкин А. П. Современная иллюстрированная энциклопедия «Литература и язык» [Інтернет-ресурс] / А. П. Горкин. — Режим доступу до ресурсу : <https://www.litmir.me/br/?b=536000>.
99. Голубовский Б. Путь к спектаклю : методические рекомендации [Інтернет-ресурс] / Б. Голубовский. — Режим доступу до ресурсу : <http://ihavebook.org/reader/reader.php?book=182053>.
100. Злобин Л. Пограничье Эдварда Олби [Електронний ресурс] / Л. Злобин.— М., 1976. — Режим доступу до ресурсу : http://ocr.krossw.ru/html/olbi/zlobin-olbi-ls_1.htm.
101. A Companion to Samuel Beckett / [Edited by S.E. Gontarski]. — West Sussex : Blackwell, 2010. — 440 p.
102. A Dictionary of Literary and thematic terms / [Edward Quinn, 2nded]. — New York : Facts on File. 2006. — 474 p.

103. A Glossary of Literary Terms / [M. H. Abrams, 7thed.]. — Boston : Heinle and Heinle, 1999. — 366 p.
104. Albee E. The Collected Plays / E. Albee. — New York : Overlook, 2006. — Vol. 3. — 697 p.
105. Albee E. The Collected Plays / E. Albee. — New York : Overlook Duckworth, 2004. — 356 p.
106. Arden J. Play s: One. Serjeant Musgrave's Dance, The Workhouse Donkey, Armstrong's Last Goodnight / J. Arden. — London : Eyre Methuen, 1977. — 350 p.
107. Baldick C. The Consise Oxford dictionary of literary terms / C. Baldick. — Oxford: Oxford University press. 2001. — 280 p.
108. Batley D. Morality and justice. The challenge of European theatre / E. Batley. — Amsterdam-NY : Rodopi, 2001. — 301 p.
109. Beckett and Aesthetics / [Ed. by Daniel Albright]. — Cambridge University Press, 2003. — 183 p.
110. Becket at 100. Revolving it all / [Ed. by Linda Ben-Zvi and Angela Moorjani]. — Oxford University Press, 2008. — 317 p.
111. Beckett on screen : The television plays / [Ed. by Jonathan Bignell]. — Manchester University Press, 2009. — 229 p.
112. Beckett S. The complete dramatic works / S. Beckett. — London : Faber and faber, 2006. — 476 p.
113. Bennet A. The Author / A. Bennet. — NY : Routledge, 2005 — 151 p.
114. Bennet A. An Introduction to Literature, Criticism and Theory / A. Bennet, N. Royle. — Edinburgh, Pearson Longman, 2004. — 344 p.
115. Bloom H. Bloom's modern critical views on Samuel Beckett / H. Bloom. — New York : Infobase Publishing, 2011. — 166 p.
116. Bodiou A. On Beckett / A. Bodiou. — Manchester : Clinamen Press Limited, 2003. — 164 p.
117. Borderless Beckett / Beckett sans frontires. (Samuel Beckett Today/Aujourd'hui) // [Ed. By Minako Okamuro]. — New York : Rodopi, 2008. — 468 p.

118. Brown L. Samuel Beckett. Les dramaticules / L. Brown — Caen : Minard, 2012. — 332 p.
119. Cambridge Introduction to Samuel Beckett / [Ed. by Ronan McDonald]. — Cambridge University Press, 2006 — 140 p.
120. Childs P. Modernism. Second edition / P. Childs. — London : Taylor and Francis library, 2007. — 236 p.
121. Childs P. The Routledge Dictionary of literary terms / P. Childs. — London : RoutledgeTalyor and Francis Group, 2005. — 260 p.
122. Churchill C. Plays One / C. Churchill. — London : Bloomsbury, 2000. — 320 p.
123. Cohn R. Becket Canon / R. Cohn. — University of Michigan Press, 2001. — 425 p.
124. Connor S. Postmodernist culture : An Introduction to Theories of the Contemporary / S. Connor. — London : Blackwell Publishing, 1997. — 327 p.
125. Dowd G. Abstract machines. Samuel Beckett and philosophy after Deleuze and Guattari / G. Dowd. — Amsterdam : Rodopi, 2007. — 319 p.
126. Eagleton T. Literary Theory. An Introduction / T. Eagleton. — Minnesota: Blackwell, 2004. — 234 p.
127. Cuddon J. A. English Penguin Dictionary of literary terms and literary theory / J. A. Cuddon. — London : Penguin Books, 1999. — 991 p.
128. Esslin M. Theatre of absurd / M. Esslin. — NY: Anchor Books, 1961. — 364 p.
129. Gutcher L. Relevation and damnation? Depictions of violence in Sarah Kane's Theatre / L. Gutscher. — Hamburg: Ancor Academic Publishing, 2014. — 107 p.
130. Harland J. Lancashire Folklore / J. Harvard, T. Wilkinson. — Kessinger Publishing, 2003. — 324 p.
131. Hassan I. The dismemberment of Orpheus. Toward a postmodern literature / I. Hassan. — London : The University of Wisconsin Press, 1982. — 315 p.
132. Headaches among the overtones. Music in Beckett / Beckett in Music / [Ed. by Catherine Laws]. — Amsterdam : Rodopi, 2013 — 508 p.
133. Herren G. Samuel Beckett's Quad: pacing to Byzantium / G. Herren // Journal of Dramatic Theory and Criticism. — 2000. — P. 43–60.

134. Images of Beckett / [Ed. by John Hayens, James Knowlson]. — Cambridge University Press, 2003. — 159 p.
135. Kane S. Complete Plays : Blasted, Phaedra's Love, Cleansed, Crave, 4.48 Psychosis, Skin / S. Kane. — London : Methuen Drama, 2001. — 268 p.
136. Kolbas E. Dean. Critical theory and literary canon/ E. D. Kolbas. — Oxford : Westview, 2001. — 182 p.
137. Levy S. Samuel Beckett's self-referential drama. The sensitive chaos / S. Levy. — Portland : Susses Academic Press, 2002. — 182 p.
138. Literary movements for students / [Ed. by Ira Mark Milne]. — New York : Gale, 2009. — 928 p.
139. Literature as Translation/Translation as Literature / [Ed. by Christopher Conti, James Gourley]. — Cambridge : Scholars Publishing. 2014. — 224 p.
140. Modern English plays / [Ed. by I. Levidova]. — Moscow : Progress Publishers, 1966. — 381 p.
141. Philosophical Aesthetics and Samuel Beckett / [Ed. by Andrea Oppo]. — Bern, Peter Lang, 2008. — 269 p.
142. Pinter H. Complete works: Three / H. Pinter. — New York : Grove Press, 1990. — 247 p.
143. Pinter H. Complete works: Two / H. Pinter. — New York : Grove Widenfield, 1990. — 248 p.
144. Pinter H. The Hothouse / H. Pinter. — New York : Grove Press, 1980. — 248 p.
145. Samuel Beckett and the Arts : Music, Visual Arts, and Non-Print Media (Border Crossings) / [Ed. by Oppenheim Lois]. — NY : Routledge, 1999. — 416 p.
146. Samuel Beckett / [Ed. by David Pattie]. — NY : Routledge, 2000. — 223 p.
147. Samuel Beckett. Endlessnes in the year 2000 / [Ed. by Angela Moorjani, Carola Veit]. — NY : Rodopi, 2001. — 495 p.
148. Samuel Beckett: The Critical Heritage / [Ed. by L. Graver, F. Federman]. — London : Routledge, 2005. — 417 p.
149. Schechner R. Performance theory / R. Schechner. — NY : Routledge, 2004. — 407 p.

150. Sierz A. In-Yer-Face-Theatre. British drama today / A. Sierz. — London : Faber and faber, 2000. — 274 p.
151. The Blackwell Guide to Literary Theory / [Ed. by Gregory Castle]. — Blackwell Publishing, 2007. — 340 p.
152. The Cambridge Companion to Samuel Beckett / [Ed. by J. Pilling]. — Cambridge University Press, 2004. — 251 p.
153. The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre / [Ed. by C. Chambers]. — London : Continuum, 2002. — 865 p.
154. The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts / [Ed. by S. E. Gontarski]. — Edinburgh University Press, 2014. — 485 p.
155. The Painted world. Samuel Beckett's dialogue with art / [Ed. by A. Arbor]. — Michigan : University of Michigan Press, 2000. — 243 p.
156. Sheffer P. The collected plays / P. Sheffer. — New York : Harmony Books, 1982. — 558 p.
157. Wilson E. The Theatre Experience / Edwin Wilson — NY. : McGraw-Hill, 1988. — 506 p.
158. Watt S. Postmodern/Drama : Reading the Contemporary Stage. Theater : Theory /S. Watt. — Ann Arbor : University of Michigan Press, 1998. — 220 p.
159. Woycicki P. Mathematical Aesthetics a Strategy for Performance: A Vector Analysis of Samuel Beckett's Quad» / P. Woycicki // The Journal of Beckett Studies. — 2012. — Vol 21. — №. 2. — P. 135–156 .
160. Abramson S. The Metamodernist Manifesto : The rebirth of the Author [Электронный ресурс] / S. Abramson. — Режим доступа до ресурсу : https://www.huffingtonpost.com/seth-abramson/the-metamodernist-manifes_b_5641097.html.
161. Brantley B. Theater review; Finding Appalling Sense in a Giddy Anarchy [Электронный ресурс] / B. Brantley // The Washington Post. — 1999. — Режим доступа до ресурсу : <http://www.nytimes.com/1999/02/01/theater/theater-review-finding-appalling-sense-in-a-giddy-anarchy.html>.

162. Churchill C. Love and Information [Электронный ресурс] / C. Churchill. — Режим доступа до ресурсу : <https://www.studyblue.com/notes/n/love-and-informationpdf/file/12333559>.
163. Churchill C. Plays Four. [Электронный ресурс] / C. Churchill. — Режим доступа до ресурсу : www.scribd.com/read/244364182/Caryl-Churchill-Plays-Four-NHB-Modern-Plays.
164. Churchwell S. Eugene O’Neil, master of American theatre [Электронный ресурс] / S. Churchwell // The Guardian. — Режим доступа до ресурсу : www.theguardian.com/stage/2012/mar/30/eugene-o-neill-master-american-theatre.
165. Churchwell S. Eugene O’Neil, the dark genius of American theatre [Электронный ресурс] / S. Churchwell // The Spectator. — Режим доступа до ресурсу : www.spectator.co.uk/2014/11/eugene-oneill-the-dark-genius-of-american-theatre/.
166. Coleridge S. T. (1772–1834) «Essays on the Principles of Method» from The Friend // CHID / ENGL 205 / 216. P. [Электронный ресурс] / S. T. Coleridge. — Режим доступа до ресурсу : <http://staff.washington.edu/schenold/chid390/readings/supplemental/Coleridge-The%20Friend.pdf>.
167. Gobert D. Theatre of Caryl Churchill. [Электронный ресурс] / D. Gobert. — Bloomsbury Publishing, 2014. — 328 p. — Режим доступа до ресурсу : https://books.google.com.ua/books/about/The_Theatre_of_Caryl_Churchill.html?id=V875AwAAQBAJ&redir_esc=y.
168. Heilpern J. What Ith Happineth? Happineth Ith Blue Blue Kettle [Электронный ресурс] / J. Heilpern // Observer. — 22.02. 1999. — Режим доступа до ресурсу : <http://observer.com/1999/02/what-ith-happineth-happineth-ith-blue-blue-kettle/>.
169. Merriam-Webster dictionary [Электронный ресурс]. — Режим доступа до ресурсу : <http://www.merriam-webster.com/dictionary/dramaticule>.
170. Mullins B. What is dramaticule [Электронный ресурс] / B. Mullins. — Режим доступа до ресурсу : <https://dramaticules.com/2014/03/29/what-is-a-dramaticule/>.
171. Nightingale B. Stage view; Peter Shaffer creates another envious outsider [Электронный ресурс] / B. Nightingale. — Режим доступа до ресурсу :

- <http://www.nytimes.com/1985/12/22/theater/stage-view-peter-shaffer-creates-another-enviuous-outsider.html?pagewanted=all>.
172. O'Neil E. Thirst [Электронный ресурс] / E. O'Neil. — Режим доступа до ресурсу : <http://www.theatrehistory.com/plays/thirst001.html>.
173. Price J. A. The Language of Caryl Churchill 1: the Rhythms of Feminist Theory, Acting Theory, and Gender Politics [Электронный ресурс] / J. A. Price. — Режим доступа до ресурсу : <http://www.womenwriters.net/editorials/PriceEd1.htm>.
174. Rose L. «Blue Heart»: Studio's Double Bypass [Электронный ресурс] / Lloyd Rose // The Washington Post. — 09.11. 1999. — Режим доступа до ресурсу : https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1999/11/09/blue-heart-studios-double-bypass/4bb0b525-5f18-4d83-856fae33cd4db140/?utm_term=.5733ae20e8.
175. Sedwick F. The Literary Movements Defined [Электронный ресурс] / F. Sedwick // Hispania. — 1954. — Vol. 37. — No. 4. — P. 466–471. — Режим доступа до ресурсу : <http://www.jstor.org/stable/335242>.
176. Shaw B. Pygmlion [Интернет-ресурс] / B. Shaw. — Режим доступа до ресурсу : <http://www.literaturepage.com/read/pygmalion-4.html>.
177. Slobodzianek T. Prorok Ilja. Nieprawdopodobna historia w XIV scenach [Электронный ресурс] / T. Slobodzianek. — Режим доступа до ресурсу : www.eteatr.pl/pl/programy/2013_12/58061/prorok_ilja__teatr_nowy_lodz_1999.pdf.
178. Soccio A. The rebirth of the Author: The construction and circulation of Authorship in English Culture [Электронный ресурс] / A. Soccio. — Режим доступа до ресурсу : <http://www.authorship.ugent.be/article/view/767/763>.
179. Urban K. An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane [Электронный ресурс] / K. Urban // A Journal of Performance and Art. 2001. — Vol. 23. — № 3. — P. 36–46. — Режим доступа до ресурсу : [://www.jstor.org/stable/3246332?seq=2#page_scan_tab_contents](http://www.jstor.org/stable/3246332?seq=2#page_scan_tab_contents).
180. Wordow Dictionary [Электронный ресурс]. — Режим доступа до ресурсу : www.wordow.com/english/dictionary/?t=dramaticule.

ДОДАТКИ
ДОДАТОК А.

Уривок з п'єси Сари Кейн «Психоз 4.48»

100
91
84
81
72
69
58
44
37 38
42
21 28
12
7

ДОДАТОК Б.

Уривок з п'єси Семюеля Беккета «Квадрат»

1 епізод: 1 , 1 3 , 1 3 4, 1 3 42 , 342, 42

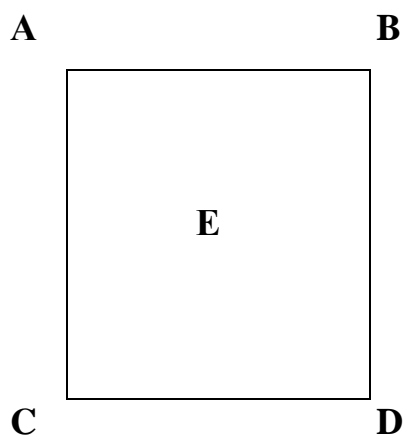
2 епізод : 2 , 2 1 , 2 1 4, 2 1 4 3 , 1 4 3 , 4 3

3 епізод: 3 , 3 2 , 3 2 1 , 3 2 14, 2 1 4, 1 4

4 епізод: 4, 4 3 , 4 3 2 , 43 2 1 , 3 2 1 , 2 1

ДОДАТОК Б.1.

Уривок з п'єси Семюеля Беккета «Квадрат»

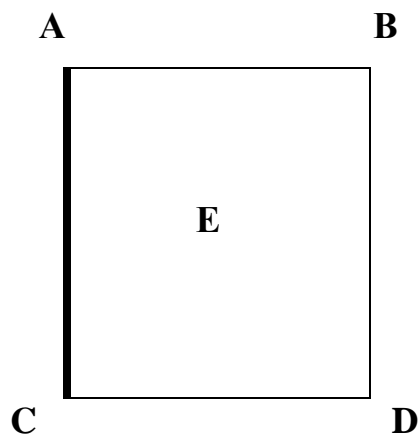


Напрям 1: AC, CB, BA, AD, DB, BC, CD, DA

Напрям 2: BA, AD, DB, BC, CD, DA, AC, CB

Напрям 3: CD, DA, AC, CB, BA, AD, DB, BC

Напрям 4: DB, BC, CD, DA, AC, CB, BA, AD»



ДОДАТОК В.

Праці, у яких опубліковано основні наукові результати дисертації:

1. Дмитрієва І. В. П'єса-математична модель та її особливості (на матеріалі п'єси Семюеля Беккета «Квадрат») / І. В. Дмитрієва // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. — 2016. — №1 (17). — 328 с.
2. Дмитрієва І. В. «Театр-вам-в-обличчя». Основні принципи (на матеріалі драматургічних творів Керіл Черчіл) / І. В. Дмитрієва // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. — 2016. — № 4 (82). — 90 с.
3. Дмитрієва І. В. Хронотоп в п'єсі Керіл Черчіл «Бажання серця» як засіб втілення концепцій театру загрози Гарольда Пінтера / І. В. Дмитрієва // Наукові записки. — 2016. — № 148. — 356 с.
4. Дмитрієва І. В. П'єса-колаж та її особливості (на матеріалі п'єси Сари Кейн «Психоз 4.48») / І. В. Дмитрієва // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. — 2016. — № 1 (20). — 152 с.
5. Дмитрієва І. В. П'єса-пантоміма та її особливості (на матеріалі п'єс Семюеля Беккета «Дія без слів І», «Дія без слів II») / І. В. Дмитрієва // Актуальні проблеми романо-германської філології та прикладної лінгвістики: науковий журнал. — 2016. — 164 с.
6. Дмитрієва І. В. Нове прочитання авторських принципів творення літературних текстів в опозиції з категорією літературного напрямку / І. В. Дмитрієва // Актуальні проблеми романо-германської філології та прикладної лінгвістики: науковий журнал. — 2015. — № 26 (2). — 200 с.

Праці, які засвідчують апробацію результатів дисертації:

1. Дмитрієва І. В. Теорія художніх методів в контексті вітчизняного та зарубіжного літературних дискурсів/ І. В. Дмитрієва // Актуальні проблеми літературознавчої термінології: Науковий збірник / [Відп. ред. Є. М. Васильєв]. — Рівне : О. Зень, 2015. — 202 с.
2. Дмитрієва І. В. Хронотоп в п'єсі Керіл Черчіл «Бажання серця» як засіб втілення концепцій театру загрози Гарольда Пінтера / І. В. Дмитрієва // Художні модули

хронотопу в культурно-мистецькому дискурсі : збірник матеріалів міжнародної наукової конференції (26–27 травня 2016 р.) / [ред.-упоряд. Н. Ю. Акулова] — Мелітополь : Вид-во МДПУ ім. Богдана Хмельницького, 2016 — 251 с.

3.Дмитрієва І. В. Генеза розвитку авторської свідомості в теоретико-літературному дискурсі / І. В. Дмитрієва // Філологічні науки : сучасні тенденції та фактори розвитку : Міжнародна науково-практична конференція, м. Одеса, 30–31 січня 2015 року. — Одеса : Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень», 2014. — 140 с..

4.Дмитрієва І. В. Ліризація драми як прояв міжродової дифузії (на матеріалі п'єси Юджина О'Ніла «Спрага») / І. В. Дмитрієва // Сучасний стан і перспективи філологічних досліджень та проблеми перекладу : тези доповідей Всеукраїнської наукової конференції пам'яті доктора філологічних наук, професора Д. І. Квеселевича (12 травня 2017 р.). — Житомир : Вид-во ЖДУ ім. Івана Франка, 2017 — 58 с.

Праці, які додатково відображають наукові результати дисертації

1.Дмитрієва І. В. Форми вираження авторської присутності в англійській драматургії другої половини XX століття / І. В. Дмитрієва // Науковий журнал. Молодий Вчений. — Випуск 1 (16) — У 2 ч. — Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2015. — 215 с.

2.Dmytriieva I. The author and his creative personality / I. Dmytriieva // Ежемесячный международный научный журнал «European multi scientific science journal». — Випуск 4 (июнь). — Budapest, 2016. — 57 с.

Відомості про апробацію результатів

1. Міжнародна науково-практична конференція «Філологічні науки: сучасні тенденції та фактори розвитку» (м. Одеса, 30–31 січня 2015 р.) — заочна

2. Міжнародна наукова конференція «Художні модули хронотопу в культурно-мистецькому дискурсі» (м. Мелітополь, 26–27 травня 2016 р.) — очна ;

3. Міжнародна наукова конференція «Біблія в польській та українській літературі XX–XXI ст.»; (м. Краків, Польща, 21 квітня 2016 р.) – очна;
4. Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми літературознавчої термінології» (м. Рівне, 28–29 квітня 2017 р.) – очна;
5. Міжнародна науково-практична конференція «Джозеф Конрад: час, простір, пам'ять» (м. Бердичів, 28–29 вересня 2017 р.) – очна;
6. Всеукраїнська наукова конференція з міжнародною участю «Брехт поза канонами» (м. Житомир, 20–21 листопада 2014 р.) – очна;
7. Всеукраїнська науково-практична конференція «Актуальні проблеми літературознавчої термінології» (м. Рівне, 15–16 жовтня 2015 р.) – очна;
8. Всеукраїнська наукова конференція «Література в контексті культури» (м. Дніпропетровськ, 23–24 квітня 2015 р.) – заочна;
9. Всеукраїнська наукова конференція пам'яті доктора філологічних наук професора Д. І. Квеселевича «Сучасний стан і перспективи лінгвістичних досліджень та проблеми перекладу» (м. Житомир, 12 травня 2017 р.) – очна.